



NOVA FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Autorretratos na Poesia Portuguesa do Século XX

Teresa Pinto da Rocha Jorge Ferreira

**Tese de Doutoramento em
Estudos Portugueses – Estudos de Literatura**

Julho, 2019

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Portugueses, especialidade em Estudos de Literatura, realizada sob a orientação científica de Gustavo Maximiliano Florêncio Rubim

Apoio financeiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia
(Bolsa de Investigação – SFRH/BD/101974/2014)

À minha família

AGRADECIMENTOS

À Fundação para a Ciência e a Tecnologia agradeço a concessão da Bolsa de Investigação que possibilitou a concretização desta tese.

Ao meu orientador, Professor Doutor Gustavo Rubim, agradeço a confiança na autonomia do meu trabalho, o entusiasmo com a evolução da pesquisa e da redação e ainda os comentários e as sugestões que contribuíram para esta tese.

Aos Professores da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa que acompanharam o meu percurso agradeço todos os ensinamentos; à Professora Doutora Clara Rocha agradeço também a sugestão do tema que orientou esta investigação, bem como as palavras amigas; ao Professor Doutor Abel Barros Baptista e à Professora Doutora Teresa Araújo agradeço ainda o apoio.

Ao Instituto de Estudos de Literatura e Tradição agradeço o acolhimento institucional.

Aos meus colegas e a todos aqueles com quem discuti assuntos relacionados com esta investigação agradeço as conversas estimulantes.

À minha família e aos meus amigos agradeço a boa companhia que trouxe segurança e alegria ao período de execução deste trabalho.

AUTORRETRATOS NA POESIA PORTUGUESA DO SÉCULO XX

Teresa Pinto da Rocha Jorge Ferreira

RESUMO

Esta tese propõe uma reflexão sobre a especificidade do autorretrato poético, por meio da análise de poemas portugueses produzidos sobretudo ao longo do século XX, reconhecendo a existência de autorretratos na literatura portuguesa progressivamente assinalada e valorizada nas últimas décadas pelos estudos literários. O trabalho parte de uma seleção de textos que, de um número alargado de autores, revelam de modo mais explícito práticas autorretratísticas, destacando a entrada do vocábulo «autorretrato» (com grafia anterior, «auto-retrato») no léxico poético português do século XX, por exemplo, em títulos de poemas de Miguel Torga, António Pedro, Natália Correia, Alexandre O'Neill, Ana Hatherly, Rui Knopfli, Ruy Belo e Al Berto, como marca de um novo lugar-comum. A aproximação aos textos, por vezes associados a partir de afinidades temáticas, semânticas, formais ou estilísticas, é realizada na tensão entre a unicidade e a tradição, entre o público e o privado, entre a personalidade e a impessoalidade, entre a poesia e as outras artes (ou áreas). Neste sentido, discute-se de que modo a utilização de nomes (do próprio autor ou de outros autores) e pronomes, a criação de imagens textuais (recorrendo, por exemplo, a metáforas especulares) e a referência ao tempo biográfico autoral (datas e acontecimentos) contribuem para as construções autorretratísticas. Propondo uma leitura categorial como género, defende-se que o autorretrato poético tem um desenvolvimento importante na literatura portuguesa do século XX em poemas que afirmam publicamente uma voz autoral.

PALAVRAS-CHAVE

Autorretrato (Auto-retrato) Poético, Poesia Portuguesa, Século XX, Retrato, Autor

SELF-PORTRAITS IN THE TWENTIETH CENTURY PORTUGUESE POETRY

Teresa Pinto da Rocha Jorge Ferreira

ABSTRACT

This thesis proposes a reflection on the specificity of poetic self-portraiture through the analysis of Portuguese texts produced mainly during the twentieth century, recognising the existence of self-portraits in Portuguese literature, which has been progressively valued in recent decades by literary studies. The work is based on a selection of poems that, from a large number of authors, reveals self-portraying practices more explicitly, highlighting the entry of the term «self-portrait» in the Portuguese poetic lexicon of the twentieth century, in titles by Miguel Torga, António Pedro, Natália Correia, Alexandre O'Neill, Ana Hatherly, Rui Knopfli, Ruy Belo and Al Berto, as a mark of a new poetic commonplace. The approach to the texts, which is sometimes conducted through thematic, semantic, formal or stylistic affinities, is carried out in the tension between oneness and tradition, the public and the private, personal and impersonal, poetry and other arts (or areas). In this sense, it is discussed how the use of names (of the author or others) and pronouns, the creation of textual images (referring, for example, to mirror metaphors), and the reference to the biographical events contribute to the construction of self-portraits. Suggesting a categorical reading as a genre, it is argued that the poetic self-portrait has an unparalleled development in the twentieth century Portuguese literature through poems that publicly affirm an authorial voice.

KEYWORDS

Poetic Self-portrait, Portuguese Poetry, Twentieth Century, Portrait, Author

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. APRESENTAÇÃO	2
2. BREVE ENQUADRAMENTO TEÓRICO	7
3. PARA UM ESTADO DA ARTE EM PORTUGAL	15
4. AUTORRETRATO: UMA PALAVRA RECENTE	19
5. RETRATO DO AUTOR: UMA TRADIÇÃO ANTIGA	25
 I. NOMES E PRONOMES	 42
1. NOMES DE POEMAS	43
2. EIS O NOME DO AUTOR	85
3. EU, EU, EU	102
4. O OUTRO SOU EU	114
5. NOMES DE OUTROS	124
 II. ESPELHOS E LENTES	 139
1. NARCISO SOU EU?	140
2. AO ESPELHO	156
3. PORTUGAL, PORTUGUÊS	172
4. ANIMALIDADES	192
5. FIGURAS INCERTAS	205
 III. RELÓGIOS E CALENDÁRIOS	 220
1. O DIA EM QUE NASCI	221
2. ANIVERSÁRIOS	233
3. AUTOBIOGRAFIAS BREVES	246
4. HOJE, AGORA	271
5. EPITÁFIOS	283
 CONCLUSÃO	 301
 BIBLIOGRAFIA	 308

INTRODUÇÃO

1. APRESENTAÇÃO

Esta tese, intitulada *Autorretratos na Poesia Portuguesa do Século XX*, pretende ser um contributo para a leitura de diversos poemas portugueses, escritos sobretudo ao longo do século XX, a partir de uma conceção geral de autorretrato, mostrando como o autorretrato poético mantém neste período uma forte presença na poesia portuguesa.

Para preparar as análises dos poemas realizadas nas três partes centrais da tese, propõe-se, depois desta APRESENTAÇÃO geral da estrutura, um BREVE ENQUADRAMENTO TEÓRICO, que procura situar este trabalho no âmbito dos estudos sobre a poesia lírica, mencionando igualmente obras específicas sobre o autorretrato literário ou sobre a problemática do género autobiográfico (ainda que incidam sobretudo sobre textos em prosa), para sustentar uma definição operativa de autorretrato poético. Em PARA UM ESTADO DA ARTE EM PORTUGAL, apresentam-se importantes subsídios portugueses para pensar sobre o autorretrato poético, destacando os nomes de Clara Rocha, Paula Morão ou Eunice Ribeiro, e dando conta de diferentes modos de relacionar, por exemplo, as análises de autorretratos poéticos com os estudos dedicados à autobiografia ou às artes plásticas. Notando que a palavra «autorretrato» (anteriormente, «auto-retrato») apresenta aceções de descrição textual, o capítulo AUTORRETRATO: UMA PALAVRA RECENTE discorre brevemente sobre a dicionarização do vocábulo português no século XX, bem como dos seus equivalentes noutras línguas de raiz europeia, contribuindo para a compreensão do termo. Sob o título RETRATO DO AUTOR: UMA TRADIÇÃO ANTIGA, propõe-se a releitura de poemas da tradição portuguesa que abordam a questão do autorretrato, concretamente as redondilhas «[Retrato, vós não sois meu]», atribuídas a Luís de Camões (CAMÕES, 1970: 836-837), e o soneto «[Magro, de olhos azuis, carão moreno]», de Bocage (BOCAGE, 2008a: 3), para destacar pontos considerados fundamentais para a análise dos autorretratos poéticos.

A estrutura desta tese resulta da seleção e da organização de poemas de vários autores que permitem identificar e pensar algumas das questões implicadas na prática do autorretrato poético, dando conta da diversidade de formulações propostas pela poesia portuguesa do século XX e não ignorando as relações intertextuais (com textos da literatura portuguesa ou de literaturas estrangeiras) nem as ligações a outras áreas (como as artes plásticas). Ou seja, em vez de se definir um autor para, a partir da sua

obra, indagar sobre a problemática do autorretrato poético, preferiu-se neste trabalho partir de uma seleção de poemas que, de um número alargado de poetas portugueses do século XX, apresentassem mais explicitamente construções autorretratísticas. As composições, por vezes associadas a partir de afinidades textuais (temáticas, semânticas, formais, estilísticas), levaram a uma organização em três linhas principais de análise que correspondem às três partes centrais do trabalho, NOMES E PRONOMES, ESPELHOS E LENTES, RELÓGIOS E CALENDÁRIOS, cada uma das quais dividida em cinco capítulos. Não foi portanto valorizada na estrutura da tese uma leitura cronológica ou histórico-literária, ainda que os apontamentos nesse sentido sejam frequentes e que os primeiros capítulos de cada uma das partes adotem estruturas diacrónicas.

A primeira parte, NOMES E PRONOMES, principia com o capítulo NOMES DE POEMAS, no qual se assinala a entrada do prefixo «auto-» e do vocábulo «auto-retrato» (atualmente, «autorretrato») em títulos poéticos portugueses. Considerando «Autopsicografia», de Fernando Pessoa (PESSOA, 2006: 45-46), «AUTO-RE / TRATO», de António Pedro (PEDRO, 1998: 49), «Auto-retrato», de Miguel Torga (TORGA, 2000: 497), «Autografia I», de Mário Cesariny (CESARINY, 2004: 36-38), e «Auto-retrato», de Ruy Belo (BELO, 2014: 866), pretende-se neste capítulo sublinhar a importância dos títulos para a leitura dos poemas, bem como propor que a ocorrência do prefixo «auto-» e da palavra «auto-retrato» em títulos poéticos marca um novo lugar-comum da poesia portuguesa do século XX. Em EIS O NOME DO AUTOR, discutem-se os efeitos da inclusão do nome de autor em poemas, quer seja no título, quer seja nos versos, analisando «Auto-retrato», de Alexandre O'Neill (O'NEILL, 2017: 171), e «Um tal Fernando Assis Pacheco», de Fernando Assis Pacheco (PACHECO, 2003: 45), para observar como o poema compõe o retrato de uma voz reconhecível que se autoneomeia. O capítulo EU, EU, EU sugere, a partir da obra de Almada Negreiros, que o pronome «eu» pode servir a criação de múltiplos autorretratos poéticos, que admitem ou não leituras referenciais, como avatares de um sujeito que não pretende fixar-se. Já O OUTRO SOU EU propõe, sobretudo pela leitura dos poemas «7» e «Aquele outro» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 63, 121), que o mais completo autorretrato do poeta cuja obra se constrói em torno do pronome «eu», Mário de Sá-Carneiro, é afinal escrito na terceira pessoa, como sùmula das antinomias apresentadas pela sua poesia. A primeira parte termina com NOMES DE OUTROS, discutindo os efeitos da citação de outros autores na construção de autorretratos, a partir de «Retrato do autor por Camilo Pessanha

(colagem)», de Carlos de Oliveira (OLIVEIRA, 2003: 139), e de «Auto-retrato com versos de Camões», de Pedro Mexia (MEXIA, 2018: 149).

A segunda parte, ESPELHOS E LENTES, começa por destacar, no capítulo NARCISO SOU EU?, a importância da mediação do mito de Narciso na prática autorretratística, apresentando diversos poemas com o título «Narciso» (ou «O Narciso») escritos ao longo do século XX, entre os quais os de Luís de Montalvor (MONTALVOR, 1998: 45-48), José Régio (RÉGIO, 2001a: 118), Ruy Cinatti (CINATTI, 1992: 633-634), Nuno Júdice (JÚDICE, 2000: 259) e Manuel António Pina (PINA, 2013: 208). Depois de considerado o sentido de espelho primordial associado a Narciso, o capítulo AO ESPELHO avança para a análise do poema «Auto-retrato [Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz e Sórora Violante do Céu]», de Ana Hatherly (HATHERLY, 1998: 26), tendo em conta uma história cultural do espelho e valorizando a intertextualidade como forma de construção autorretratística. Em PORTUGAL, PORTUGUÊS, questiona-se a mediação da nacionalidade na definição de uma identidade autoral, contrapondo a poesia de Teixeira de Pascoaes, nomeadamente poemas de *As Sombras*, como «Canção duma sombra» (PASCOAES, 1996: 52), e a de Rui Knopfli, em especial os poemas «Então, Rui?» e «Auto-retrato» (KNOPFLI, 2003: 207, 259). Depois, assinala-se em ANIMALIDADES a potencialidade das metáforas animais na proposição de imagens autorais metamórficas, a partir de «Auto-retrato», de Natália Correia (CORREIA, 2000: 72), e de «Retrato do artista em cão jovem», de António José Forte (FORTE, 2017: 37), mencionando também as metáforas epítéticas «bicho harmonioso», de Vitorino Nemésio (NEMÉSIO, 1989: 129-130), e «avestruz lírico», de António Manuel Couto Viana (VIANA, 2004a: 77). O último capítulo da segunda parte, FIGURAS INCERTAS, é dedicado a Herberto Helder e ao seu «Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio» (HELDER, 2015a: 179-182), analisando o modo como o poema promove a incerteza figurativa, por exemplo, ao admitir leituras associadas à imagem fotográfica.

A terceira parte, RELÓGIOS E CALENDÁRIOS, abre com o capítulo O DIA EM QUE NASCI, relacionando a prática do autorretrato com a alusão a acontecimentos do calendário biográfico autoral, como o nascimento. Neste sentido, são tidos em conta diversos poemas que assinalam o nascimento do autor, na linha de uma tradição antiga, como os textos dos poetas associados a *Novo Cancioneiro*, «Pequeno poema», de Sebastião da Gama (GAMA, 2000: 109), «Em Creta, com o Minotauro» e «O dia em que eu nasci», de Jorge de Sena (SENA, 2013: 516-518; SENA, 2015: 69-72), ou «9» e «31»,

de João Miguel Fernandes Jorge (JORGE, 1987: 69, 90-91). O capítulo ANIVERSÁRIOS é sobretudo dedicado a Mário Dionísio e ao seu poema «Aniversário» (DIONÍSIO, 2016: 170-171), mostrando como a repetição do dia de nascimento no calendário, marcando novas idades, pode constituir um pretexto autorretratístico, também na tradição dos autorretratos plásticos. Além da composição de Mário Dionísio, são ainda referidos neste capítulo outros textos que contribuem para sustentar a leitura autorretratística de poemas que assinalam idades ou aniversários, entre os quais «Matura idade», «Equinócio» e «Sextina I ou canção dos quarenta anos», de David Mourão-Ferreira (MOURÃO-FERREIRA, 2006: 264-265, 205, 271-272), «Soneto dos vinte e oito anos», «Soneto dos trinta e quatro anos», «Soneto dos trinta e cinco anos» e «Enigma para os meus quarenta anos», de Alberto de Lacerda (LACERDA, 1984: 141, 385; LACERDA, 1994: 26, 232), ou «Soneto dos 45 anos», de Fernando Pinto do Amaral (AMARAL, 2007: 128). O capítulo central da terceira parte, AUTOBIOGRAFIAS BREVES, procura discutir a possibilidade de poemas como autobiografias, a partir especialmente dos textos «Minibiografia», de Luiza Neto Jorge (JORGE, 2001: 254), «Biografia (curtíssima)», de Ana Luísa Amaral (AMARAL, 2010: 635-636), e «Autobiografia sumária de Adília Lopes», de Adília Lopes (LOPES, 2014: 71), defendendo que as propostas poéticas de autobiografias podem constituir estratégias para a construção de autorretratos. Em HOJE, AGORA, a leitura de «Auto-retrato com revólver», de Al Berto (AL BERTO, 2017: 170), destaca o efeito autorretratístico da enunciação descritiva do momento da escrita, convocando também os versos de Sophia de Mello Breyner Andresen (ANDRESEN, 2015: 522, 573), António Ramos Rosa (ROSA, 2001: 105-106) ou Luís Miguel Nava (NAVA, 2002: 184). Por fim, a terceira parte encerra com EPITÁFIOS: considerando a antiga tradição poética do epitáfio e mencionando diversos poemas portugueses apresentados como testamentos, requiems, heranças ou epitáfios, como «Herança», «Epitáfio» e «Quase epitáfio», de Eugénio de Andrade (ANDRADE, 2017a: 626, 141, 283), ou «Testamento de vgm», de Vasco Graça Moura (MOURA, 2012b: 249-260), destacam-se neste capítulo «Epitáfio», de Cristovam Pavia (PAVIA, 2010: 192), e «Epitáfio», de Ângelo de Lima (LIMA, 2003: 74), para problematizar a relação entre poemas como epitáfios e autorretratos poéticos.

Pretende-se que cada capítulo contribua para a coerência do conjunto da tese, seguindo um fio expositivo e argumentativo estruturado, e que, simultaneamente,

mantenha alguma autonomia em relação ao todo, solicitando leituras críticas próprias, como aproximação ensaística ao tema difícil e fascinante que orienta esta investigação.¹

¹ Alguns capítulos têm correspondência com textos já apresentados em encontros acadêmicos ou publicados em revistas ou obras monográficas.

2. BREVE ENQUADRAMENTO TEÓRICO

A obra *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait* (1980), de Michel Beaujour, é dedicada à questão do autorretrato literário, constituindo um trabalho fundamental sobre este tema. Beaujour relaciona autobiografia e autorretrato, defendendo que «[l']autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi» (BEAUJOUR, 1980: 8), e tentando estabelecer os traços definidores do autorretrato a partir da distinção entre o *narrativo* e o *analógico*, o *metafórico* ou o *poético*: «Cette opposition entre le *narratif* d'une part et de l'autre l'*analogique*, le *métaphorique* ou le *poétique* permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l'autoportrait» (BEAUJOUR, 1980: 9).² Este traço analógico, metafórico ou poético do autorretrato deve a coerência, segundo Beaujour, à sua constituição por uma rede não narrativa, «un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables» (BEAUJOUR, 1980: 9), em que a retórica assume uma importância fundamental, como «médiation entre les instances du sujet [...] et la tradition culturelle» (BEAUJOUR, 1980: 252), contribuindo para a «présence à soi de l'énonciation, fondatrice de l'autoportrait» (BEAUJOUR, 1980: 131). A pergunta implícita em qualquer autorretrato é, segundo o autor de *Miroirs d'encre*, «Qui suis-je?» (BEAUJOUR, 1980: 341), ou seja, a proposta do texto autorretratístico é «je vais vous dire *qui je suis*» (BEAUJOUR, 1980: 9), o que se pode admitir igualmente em relação às composições poéticas. Não obstante, ainda que Beaujour destaque o caráter poético do autorretrato literário, as obras que analisa para pensar esta categoria são em prosa, como *Essais* de Michel de Montaigne, *Rêveries du promeneur solitaire* de Jean-Jacques Rousseau, *Ecce Homo* de Friedrich Nietzsche, *L'Age d'homme* de Michel Leiris, *Antimémoires* de André Malraux, ou *Roland Barthes par Roland Barthes* de Roland Barthes. A partir da leitura destes textos, o autor afirma que «tout [...] autoportrait, [...] c'est un livre qui vise le statut du LIVRE» (BEAUJOUR, 1980: 273) e que «[l]es autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce "genre" n'offre aucun "horizon d'attente". Chaque autoportrait s'écrit come s'il était unique en son genre» (BEAUJOUR, 1980 : 8), o que desde já se considera discutível relativamente aos poemas como autorretratos, que não constituem necessariamente livros (ainda que

² Estas palavras de Beaujour aproveitam a definição de Michael Riffaterre a propósito de *Antimémoires* de André Malraux: «Les *Antimémoires* reposent sur l'analogie (la méthode de surimposition est en elle-même identique à la métaphore); ils sont donc poésie» (*apud* BEAUJOUR, 1980: 9).

possam reclamar o estatuto de obra) e que enunciam frequentemente a categoria do autorretrato.

Os estudos sobre autobiografia têm incluído referências aos autorretratos literários, sem destacar os autorretratos poéticos. Philippe Lejeune, a partir dos anos setenta do século XX, desenvolve uma extensa investigação sobre o género autobiográfico, que vai sendo fixada em obras como *Le pacte autobiographique* (1975), *Les brouillons de soi* (1998) ou *Signes de vie (Le pacte autobiographique, 2)* (2005), para referir apenas algumas das suas publicações. Este autor analisa textos em prosa de carácter autobiográfico, definindo inicialmente a autobiografia como: «Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité» (LEJEUNE, 1975: 14). Em *Signes de vie (Le pacte autobiographique, 2)*, Lejeune dedica um capítulo a «Autobiographie et poésie», no qual começa por dizer que «dans *Le pacte autobiographique*, j'ai dit – hérésie! – que l'autobiographie était “en prose”, ce qu'elle est en fait dans 99% des cas, mais non certes en droit» (LEJEUNE, 2005: 45). Esta afirmação mostra bem como a poesia tem ocupado um lugar problemático nos estudos sobre a autobiografia. Se, nos trabalhos iniciais, Lejeune propõe grelhas para ajudar a definir algumas bases para as suas análises, sugerindo o pacto de identidade entre autor, narrador e personagem,³ a partir da década de 1980, revê estes materiais, na sequência de uma série de trabalhos que põem em causa a dimensão referencial da autobiografia e que deslocam o foco de interesse para a estrutura fictícia e retórica do eu, entendido como ilusão referencial e como construção de linguagem.

Com efeito, Paul De Man, em «Autobiography as de-facement» (1979), problematiza certas afirmações teóricas sobre a literatura autobiográfica, entre as quais as tecidas por Philippe Lejeune, pondo em causa a classificação da autobiografia como um género literário, nomeadamente ao questionar o lugar dos poemas no conjunto dos textos autobiográficos: «Can autobiography be written in verse?» (DE MAN, 1984: 68). Considerando que a distinção entre ficção e autobiografia é indecível, De Man afirma: «Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts» (DE MAN, 1984: 70). Nesta linha, o pensador encontra na prosopopeia a figura principal dos textos autobiográficos,

³ «Pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur, et du personnage» (LEJEUNE, 1975: 15).

por meio da qual o nome de alguém assume o valor de um rosto: «Voice assumes mouth, eye, and finally face, a chain that is manifest in the etymology of the trope's name, *prosopon poien*, to confer a mask or a face (*prosopon*). Prosopopeia is the trope of autobiography [...]» (DE MAN, 1984: 76). É fundamental, por um lado, atentar nos dispositivos retóricos que promovem maneiras autobiográficas ou autorretratísticas de ler e compreender os textos, e, por outro lado, pensar o lugar da poesia nesta discussão. Não obstante, admite-se que as diferentes maneiras de ler podem associar-se a conjuntos categoriais de textos poéticos.

Perante estas considerações, afigura-se necessário deslocar as leituras dos autorretratos poéticos de um contexto teórico relativo a textos narrativos ou em prosa (como são os referidos estudos sobre a autobiografia e sobre o autorretrato literário), para o âmbito dos estudos sobre a poesia lírica, entendida como categoria literária com uma tradição própria, por forma a discutir melhor, a partir dos poemas, de que modo estes admitem leituras autorretratísticas e de que modo podem ser relacionados com a autobiografia.

Para pensar sobre as ideias de poesia e de poema, o texto de Jacques Derrida «Che cos'è la poesia?» (1988)⁴ propõe a metáfora do poema enquanto ouriço lançado na estrada, «vulnerável e perigoso», «público e privado» (DERRIDA, 2003: 9, 5), sugerindo que:

Para responder [à pergunta «o que é a poesia?»] em duas palavras, *elipse*, por exemplo, ou *eleição*, *coração* ou *ouriço*, terás tido de desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema depende dessa condição. (DERRIDA, 2003: 9.)

Derrida sublinha que o poema é «elíptico por vocação, qualquer que seja a sua extensão objectiva ou aparente», e que «ensina o coração», aprendendo-se «de cor» («par cœur») (DERRIDA, 2003: 6, 8). Estas duas palavras, «elipse» e «coração», contribuem para problematizar a «unicidade do poema» e a existência do sujeito – «Sem sujeito: há talvez poema [...]. Um poema, nunca o assino. O outro assina. O *eu* apenas existe em função da vinda desse desejo: aprender de cor» (DERRIDA, 2003: 10). Assim, as leituras poéticas só podem ser feitas em tensão: o poema é único, mas inscreve-se numa

⁴ Tradução portuguesa em *Che cos'è la poesia?* (DERRIDA, 2003).

memória cultural (a «unicidade do poema» só é possível «[incendiando] a biblioteca das poéticas»); o eu do poema pode apontar para um autor exterior ao texto (como os picos do ouriço), mas depende da cisão e da apropriação pelo «outro» (não há um sujeito «único» e «absoluto» do poema) (DERRIDA, 2003: 9-10).

A relevância atribuída ao autor de poemas líricos, ou de obras literárias em geral, é obviamente variável ao longo da história. Registos sobre a ligação entre um nome de autor e uma obra escrita remontam à Antiguidade, mas a influência do autor ganha novos contornos a partir da Idade Média, é reforçada com o Humanismo, formaliza-se com os direitos de autor a partir do século XVIII, acentua-se no Romantismo com a convicção na *genialidade* do poeta, e tem com Mallarmé, de acordo com Roland Barthes, uma das suas primeiras ameaças (BARTHES, 1984: 61-62).⁵

Com efeito, a partir do século XIX e ao longo do século XX, o debate sobre pessoalidade e impessoalidade na poesia lírica agudiza-se, questionando as relações entre sujeito poético, eu lírico, autor textual, autor empírico, identidade pessoal: à célebre expressão de Mallarmé, «je suis maintenant impersonnel» (MALLARMÉ, 1959: 242), pode associar-se a de Rimbaud, «Je est un autre» (RIMBAUD, 1997: 386), e a de T.S. Eliot, «Impersonal theory of poetry» (ELIOT, 1921: 48), que constituem reações às leituras do sujeito romântico. Mesmo sendo esta uma discussão com raízes antigas,⁶ o Romantismo acentuou a crise ao exacerbar a subjetividade – e os estudos críticos tenderam a não distinguir o sujeito lírico da pessoa que escreve, procurando nos poemas a intenção do autor na expressão da sua personalidade.

Opondo-se a este «empire de l'Auteur», Roland Barthes destaca em «La mort de l'auteur» (1967-1968)⁷ a importância do leitor em detrimento do autor, defendendo que a escrita começa quando se destrói a voz e a origem:

⁵ O estudo de Andrew Bennett, *The Author* (2005), é útil como aproximação à historicidade da noção de autor, integrando uma extensa bibliografia.

⁶ A discussão sobre a pessoalidade ou a impessoalidade da poesia pode relacionar-se com as reflexões sobre a *fides* na lírica da Antiguidade, que são abordadas por Francisco Achcar no estudo *Lírica e Lugar-comum: fides* é o termo técnico que «descreve uma relação não entre o autor e a obra, mas entre esta e o público», que «não corresponde à idéia de *sinceridade* no que esta possa ter de extrapolação psicológica ou biografista», pelo que o «eu-lírico não deve, pelo menos em grande parte da poesia antiga, ser tomado como expressão direta, *sincera, existencial* do autor» (ACHCAR, 1994: 44-45). Também na linha da relação entre o autor e a obra com o público, desenvolvem-se na Antiguidade, pelo menos a partir de Hesíodo, as *sphragis*, que podem constituir «self portrayals of authors» para garantir a indicação da autoria quando os poetas não estão fisicamente presentes na apresentação dos poemas, como explica Jacqueline Klooster em *Poetry as Window and Mirror* (KLOOSTER, 2011: 176-177).

⁷ Tradução portuguesa em *O Rumor da Língua* (BARTHES, 1987a: 49-53). Para conhecer o início do percurso editorial do ensaio, consultar a referida obra de Andrew Bennett (BENNETT, 2005: 9-10).

l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. [...] [L]a voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. (BARTHES, 1984: 61.)

Barthes incita, assim, à *morte do autor*, por meio da defesa de que o seu poder fecha os sentidos do texto e da sugestão de que procurar o autor no texto não é senão uma hipóstase, conseguindo, deste modo, desvalorizar as leituras biografistas que dominavam a crítica. Mais tarde, atenua o radicalismo da sua proposta, afirmando a presença do autor no texto e valorizando a sua figura, ainda que não como representação nem como projeção (BARTHES, 1973: 39).⁸ Como ler então um texto *matando* o autor, se o próprio texto pode falar sobre o *nome do autor*, o *corpo que escreve do autor*, a *biografia do autor*, se o próprio texto pode apontar explicitamente para o autor como se ele existisse simultaneamente dentro e fora do texto? Para não correr o risco de *fechamento* dos sentidos do texto, não será prudente manter a figura do autor ambivalente?

Depois de publicado o artigo de Roland Barthes, Michel Foucault apresenta a conferência «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969),⁹ na qual propõe debruçar-se sobre «a relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência» (FOUCAULT, 2006: 34). Partindo da ideia de que há uma «indiferença» que marca a escrita contemporânea (o texto é de 1969), que «se libertou da expressão» e apagou os «caracteres individuais do sujeito que escreve», o filósofo francês aborda duas noções que contribuem para bloquear a constatação do desaparecimento do autor: «a noção de obra» e «a noção de escrita». Reconhecendo a necessidade de explorar os «espaços» vazios que decorrem do «desaparecimento do autor», Foucault assinala os problemas do «nome de autor» e propõe uma análise da «função autor», apresentando alguns traços característicos, entre

⁸ Em *Le plaisir du texte*, Barthes afirma que, «perdu au milieu du texte (non pas *derrière* lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur. / Comme institution l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à "babiller")» (BARTHES, 1973: 39).

⁹ Tradução portuguesa em *O Que É Um Autor?* (FOUCAULT, 2006).

os quais o de que a «função autor» «não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar» (FOUCAULT, 2006: 56-57).¹⁰ Foucault termina por propor uma abertura da discussão ao problema do sujeito, já que «[o] autor – ou o que tentei descrever como a função autor – é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito» (FOUCAULT, 2006: 70).

Direcionar o debate para o problema do sujeito realça questões específicas da poesia lírica, cuja *verdade* textual não depende da *verdade* factual. Em *The Truth of Poetry* (1969), Michael Hamburger explora as tensões da poesia moderna, desde Baudelaire até à década de 1960, partindo do pressuposto de que a poesia expressa sempre algum tipo de verdade. No capítulo «Lost Identities», Hamburger expõe a principal oposição entre os poetas românticos e os poetas simbolistas em relação à presença do «empirical self» na poesia, que explica o motivo pelo qual Mallarmé é o primeiro autor que Barthes considera uma ameaça ao «empire de l’Auteur»:

The Symbolists proper had no place for the empirical self in poetry. However «subjective» their work, the one thing that must not appear in it was the everyday person [...]. The Romantic poets’ alienation from society, and from their social selves, was far from having been overcome, but it was to be taken for granted, not confessed, mused upon or lamented in poetry – except under the cover of a mask that served to make it impersonal. This, again, does not mean that doubts about personal identity were resolved. Paul Valéry, the most consistent practitioner and theorist of pure poetry after Mallarmé, was as worried by the question of personal identity as Baudelaire [...]. (HAMBURGER, 1972: 64.)

Michael Hamburger assinala que a poesia lírica, pela sua natureza, problematizou a questão da identidade e da consciência, uma vez que sempre esteve mais dependente da «unity of inner experience – that is, of the experiencing consciousness» do que da sequência de acontecimentos exteriores, assumindo a poesia lírica como a poesia do eu e estando a identidade do eu na cultura moderna ocidental associada à ideia de interioridade, como destaca a obra *Sources of the Self*, de Charles Taylor, ao traçar o percurso que constrói este sentido moderno de interioridade do eu (TAYLOR, 1989:

¹⁰ No curso «Qu'est-ce qu'un auteur?», Antoine Compagnon discorre sobre os textos de Barthes e Foucault para mostrar que a discussão sobre o autor é uma das mais controversas nos estudos literários. Compagnon usa a expressão emblemática «mort et résurrection de l'auteur» e termina por propor que «l'auteur est le nom d'une norme pour l'interprétation» (COMPAGNON, s.d.: s.p.).

109-207). Apesar de a possível *unidade* interior não corresponder ao «empirical self», Hamburger sublinha que foi comumente aceite que o eu da poesia romântica correspondia ao «empirical self» do poeta. Não obstante, as dúvidas sobre a firmeza e a continuidade do eu agudizaram a consciência da liberdade poética para desestabilizar o sujeito e questionar a sua unidade: «The poets from Valéry to Pound and Pessoa made ample and various use of that freedom. The truth of poetry became inseparable from what Oscar Wilde called “the truth of the masks”» (HAMBURGER, 1972: 65).

O estudo de Mutlu Konuk Blasing, *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words* (2007), propõe uma aproximação teórica à poesia lírica que rejeita o enquadramento mimético de Platão (a quem pede emprestadas as palavras «pain» e «pleasure» do subtítulo),¹¹ considerando a linguagem poética em si própria como um código formal adquirível com carga emocional (BLASING, 2007: 1-2). Blasing defende que, apesar de a lírica ser entendida como «self-expression of a prior, private, constitutive subject», «[l]yric language is a radically public language», cujo sujeito não lhe é anterior (BLASING, 2007: 4-5) – discute assim a anterioridade ou posterioridade do poema em relação ao autor, estabelecendo a metalepse como a figura que domina a lógica poética (BLASING, 2007: 31), e põe em causa a identificação da poesia com o interior, o íntimo e o privado. É neste sentido que, no capítulo «The lyric subject», aceitando que o eu é sempre, implícita ou explicitamente, o sujeito da poesia lírica, a autora defende que o eu é ao mesmo tempo uma unidade linguística genérica, desprovida de valor lexical (BLASING, 2007: 29), e a marca de uma voz individualizada que pode ou não trabalhar materiais autobiográficos:

The audibility of a distinctive written voice is a remarkable phenomenon: how does an individuated «I» become audible through the universal «I» of language in poetry, a discourse that foregrounds conventions and rules? Clearly, the generic «I» and the individuated «I» cannot to be understood as oppositional: the «I» in poetry is both the generic «I» of language and an individuated «I» sounded by the materials of language. (BLASING, 2007: 27.)

¹¹ Em *A República*, para justificar a célebre «expulsão» dos poetas da cidade, Platão afirma: «somente se devem receber na cidade hinos aos deuses e encômios aos varões honestos e nada mais. Se, porém, acolheres a Musa apazível na lírica ou na epopeia, governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor» (PLATÃO, 2001: 472).

Blasing sublinha que a voz poética individualiza publicamente o eu genérico da linguagem, por meio de convenções e regras específicas. O seu estudo admite a centralidade do eu na poesia lírica, bem como a possibilidade de esta trabalhar materiais factuais autobiográficos, mas afasta o sentido de intimidade ao defender que a linguagem da poesia lírica é uma linguagem pública. Ainda que se reconheça a necessidade de destacar o carácter público da poesia, reconhece-se a associação cultural do eu à interioridade individual e retoma-se a proposta de Derrida de pensar o poema «próprio e comum, público e secreto» (DERRIDA, 2003: 10), realçando não a origem do texto, mas o desejo de o «aprender de cor» (DERRIDA, 2003: 10).

Perante o exposto, é oportuno que as análises de autorretratos poéticos considerem, além das discussões específicas sobre a lírica, os estudos sobre autorretratos literários ou textos autobiográficos, mas defende-se desde já a autonomia dos poemas relativamente a qualquer imposição de verdade ou referencialidade extratextual, assumindo os índices *eu, aqui, agora* (ACHCAR, 1994: 59) como marca central da poesia lírica.

3. PARA UM ESTADO DA ARTE EM PORTUGAL

Para estudar os autorretratos na poesia portuguesa do século XX, há diversas aproximações possíveis, como mostram alguns estudos já realizados em Portugal.

Clara Rocha tem sido uma das mais constantes investigadoras sobre as questões autobiográficas na literatura portuguesa, nas quais integra a análise de autorretratos poéticos. Em 1992, publica *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*, obra que inclui, no alargado *corpus* definido pela secção «Leituras», o estudo «Dois auto-retratos: o de Bocage e o de Alexandre O'Neill» (ROCHA, 1992: 249-254), que será considerado adiante. Noutros trabalhos, alguns reunidos no volume *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaio*s (2003), continua o seu labor de análise crítica sobre as obras autobiográficas da literatura portuguesa, incluindo também textos poéticos, como é o caso de «O rosto do Poeta na poesia da *Presença*» (ROCHA, 2003: 45-68).

Na «Introdução» a *Máscaras de Narciso*, Clara Rocha destaca que no século XX se produziram na cultura ocidental muitos textos de literatura íntima, proliferando «os diários, as memórias, os relatos pessoais, as autobiografias, as entrevistas, as confissões», que tiveram eco nas ciências sociais e humanas (ROCHA, 1992: 10-11). A autora assinala o aparecimento dos termos equivalentes a «autobiografia» nas línguas europeias a partir do século XVIII, citando autores como Georges May ou Béatrice Didier para associar o desenvolvimento dos textos autobiográficos ao cristianismo, ao individualismo e ao capitalismo (ROCHA, 1992: 15-16). Clara Rocha explora depois várias modalidades de escrita autobiográfica e sublinha, em relação ao autorretrato literário, algumas contribuições de Michel Beaujour na distinção entre a autobiografia e o autorretrato, nomeadamente a oposição entre os respetivos traços narrativos e analógicos. Neste sentido, a autora de *Máscaras de Narciso* propõe que da «organização analógica resulta o parentesco do auto-retrato com o poético, e não é por acaso que certos autores optam pela expressão poética quando se trata de fazer o seu auto-retrato» (ROCHA, 1992: 42). Depois, apresenta várias leituras críticas sobre o eu autobiográfico (que gramaticalmente pode ser dito em várias pessoas), observando como «a história desta indagação [do eu] tem correspondido a um progressivo esvaziamento da noção de referência» – não obstante, conclui que, «[c]ausa ou efeito da linguagem, ser absoluto

ou construção textual, o eu permanece o desafio mais perturbante e tentador que a literatura autobiográfica propõe» (ROCHA, 1992: 45-50).

Também Paula Morão se tem dedicado longamente à exploração destas temáticas, não só pela publicação de estudos, como os constantes do volume *O Secreto e o Real: Ensaio sobre Literatura Portuguesa* (2011) (em que dedica uma parte à «Literatura autobiográfica», apresentando os textos «O secreto e o real – caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas» e «Retrato e auto-retrato – fronteiras e limites», e ensaios dedicados a certos autores, como Teixeira de Pascoaes e Miguel Torga), mas também mediante a organização de atas de colóquios realizados neste âmbito, como *ACT8 – Autobiografia. Auto-representação* (2003) e *ACT16 – Escrever a Vida: Verdade e Ficção* (2008, em colaboração com Carina Infante do Carmo). Em «O secreto e o real – caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas», a autora considera diversos textos teóricos sobre as questões da autobiografia, do intimismo e do retrato, sintetizando aspetos relevantes da reflexão em torno destes assuntos, e assinala que os escritos intimistas, na linha da máxima antiga «conhece-te a ti mesmo» (inscrita no Oráculo de Delfos e seguida por Sócrates no seu método filosófico), se centram num sujeito que, agindo entre pulsões de vida e pulsões de morte, «busca fundamentalmente dois objectivos indissociáveis, a que as perguntas “quem sou eu?” e “quem sou eu no mundo?” podem servir de formulação» (MORÃO, 2011: 44-45). Em «Retrato e auto-retrato – fronteiras e limites», Morão realça, por um lado, que as obras intimistas se ocupam «da representação de um sujeito empírico, histórico e *verdadeiro* (quer dizer, com uma vida civil documentada)», e, por outro, que a «poesia de cariz reflexivo e auto-reflexivo» se interessa pela «busca da identidade, não já de um sujeito empírico identificado, mas de uma personagem que represente a condição do Homem em determinadas circunstâncias de tempo e de lugar» (MORÃO, 2011: 55). Neste sentido, a autora defende que «quem escreve vidas não escreve nunca vidas verdadeiras; o auto-retrato é um alo-retrato – é, em suma, um retrato» (MORÃO, 2011: 61).¹²

As atas organizadas por Paula Morão reúnem trabalhos de investigadores portugueses e estrangeiros que analisam casos de autorretrato e autorrepresentação na

¹² Ainda que se reconheça o fundamento desta afirmação, aceita-se também que todo o retrato pode ser considerado um autorretrato, enquanto construção autotética, na linha da proposta de Jean-Luc Nancy em *L'Autre Portrait*: «Tout portrait [...] est *autoportrait*» (NANCY, 2014: 41). Não obstante, será importante refletir sobre as possíveis especificidades do autorretrato relativamente ao retrato.

poesia, como acontece nos textos de Ana Luísa Alves, «Escrever a morte: “Males de Anto” (António Nobre)», e de Ana Luísa Amaral, «Malmequeres e polígonos: Auto-representação na poesia», publicados em 2008. Neste último, a poeta discute a autorrepresentação a partir da sua própria obra, defendendo que a «verdade do texto» não é «a da vida» (AMARAL, 2008: 21). A propósito do poema «A verdade histórica», afirma, por exemplo, que «o rasto que ligou o poema à vida foi o *sentimento*, ligado a um certo dado biográfico (o eu ter, realmente, uma filha), mero biografema, na verdade, um fragmento somente» (AMARAL, 2008: 24).

Por sua vez, Rosa Maria Martelo dedica-se ao estudo do autorretrato poético na obra *Em Parte Incerta* (2004), abordando, entre outras, as obras de José Gomes Ferreira e de Carlos de Oliveira. No texto «Auto-retrato enquanto “poeta militante”», Martelo inclui uma epígrafe de Michel Beaujour e começa por concordar com o autor francês quando este afirma: «Nul autoportraitiste ne forme, du moins initialement, le projet – sot ou admirable – de “se peindre”» (BEAUJOUR, 1980: 341). Apesar de ser discutível esta asserção, considerando, por um lado, a impossibilidade de aceder ao *projeto inicial* do autor, e, por outro, os textos em que o *projeto* de autorretrato vem expressamente formulado, a autora analisa a obra de José Gomes Ferreira partindo da perspetiva de que quando o «processo [de autorretrato] se instala e começa a desenvolver-se, ele tende, realmente, a constituir uma imagem que irá extravasar da moldura e rasurar o modelo, exactamente como Picasso previu que viria a acontecer com o retrato de Gertrude Stein», o qual, «se [...] não estava parecido, havia de vir a estar» (MARTELO, 2004: 13).

Também Eunice Ribeiro se tem dedicado aos temas do retrato e do autorretrato, nomeadamente na poesia, pela publicação ou edição de estudos, como o texto «Poéticas do retrato – o desgaste das figuras» (2008) ou o «*Dossier* Autorrepresentação Autobiografia Autorretrato» da revista *Diacrítica* (2012). No texto publicado em 2008, problematizando o conceito de retrato a partir de vários exemplos plásticos e literários, Eunice Ribeiro assinala que o retrato, embora historicamente «vinculado à questão da representação do tema humano e central no equacionamento das noções de identidade e de individualidade» (RIBEIRO, 2008: 267), tem sofrido na contemporaneidade uma «reconceptualização [...] que admite as modalidades do retrato *abstrato*, *conceptual*, ou *não-representativo* assente em estratégias evocativas mais do que descritivas» (RIBEIRO, 2008: 316). Não obstante, a autora reconhece que o retrato contemporâneo mantém «um certo percentual de referencialidade reconhecível» (RIBEIRO, 2008: 317), pondo em

causa a afirmação de que o retrato morreu enquanto género e apontando antes no sentido de novas conceptualizações, na linha da proposta de Ernst Van Alphen: «portraiture as genre has become the form of new conceptions of subjectivity and new notions of representation» (RIBEIRO, 2008: 319; ALPHEN, 1997: 254).

Outros trabalhos, como o de Anna Klobucka, *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa* (2009), também tocam direta ou indiretamente estes assuntos. Refira-se que existem estudos académicos portugueses sobre a representação literária do eu ou a figura do autor na poesia, de que são exemplo as teses de doutoramento de José António de Magalhães Gomes, *Espelhos e Sombras. Representações do Eu em Luísa Dacosta* (2002), e de Carina Infante do Carmo, *A Militância Melancólica ou a Figura do Autor em José Gomes Ferreira* (2010), ou a dissertação de mestrado de Maria David Neves Dias de Castro, *Auto-retrato e Construção da Subjectividade na Poesia de Al Berto* (2005), que trata especificamente do autorretrato a partir da obra do poeta português.

Recentemente, foi concluída e disponibilizada ao público a tese de doutoramento de Daniel Santos Tavares, *Do Retrato Poético: Leituras Interartísticas na Poesia Portuguesa Contemporânea* (2017), que propõe uma abordagem interartística à questão do retrato (e do autorretrato) poético. Tendo em conta obras plásticas de diversos artistas e analisando sobretudo os trabalhos poéticos de Herberto Helder, Vasco Graça Moura e Manuel António Pina, Tavares defende que nos três autores a construção representativa é «legível a partir do desgaste, da ruína, da sombra, do informe» (TAVARES, 2017: 287). Este estudo considera o retrato como conceito «englobante» do «caso específico do autorretrato» (TAVARES, 2017: 7), mas valerá a pena sublinhar as *especificidades* autotorretratísticas para averiguar a pertinência da sua autonomização categorial.

4. AUTORRETRATO: UMA PALAVRA RECENTE

A palavra «autorretrato» é definida no *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* como «retrato que alguém faz de si mesmo (sob forma de desenho, pintura, gravura ou descrição escrita ou oral)», resultando da junção de «auto-» (do grego «*autós*», com o sentido de *eu mesmo, tu mesmo, ele mesmo, si mesmo*) e «retrato» (GDHLP, 2015: 481, 486). De «retrato», além da «imagem de uma pessoa [...] reproduzida pela pintura, pelo desenho ou escultura», refere-se também uma aceção desenvolvida «por metáfora»: a «descrição pormenorizada dos traços, do carácter de uma pessoa» (GDHLP, 2015: 3344). De acordo com a datação estabelecida, a primeira inclusão da palavra composta «auto-retrato» na nomenclatura de uma obra lexicográfica é de 1949, da décima edição do *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, de António de Moraes Silva (GDHLP, 2015: 486). Nesta obra, o significado não é considerado além de «[r]etrato de uma pessoa, feito por si própria» (SILVA, 1949, II: 246), mas a definição para a palavra «retrato», datada em português do século XV,¹³ é mais extensa:

Imagem, efigie; desenho ou pintura que representa a imagem de alguém: [...]. || Fotografia: [...]. || Cópia exacta das feições de alguém ou de alguma coisa. || Descrição oral ou escrita de pessoa ou coisa [...]. || Cópia fiel, reprodução exacta: [...]. || [...]. (SILVA, 1949, IX: 550.)¹⁴

Ou seja, a primeira dicionarização da palavra «auto-retrato» em português inclui, por remissão para «retrato», a aceção de «descrição oral ou escrita», além de «imagem, efigie», «desenho ou pintura», sendo que dicionarizações posteriores relevantes, como a do *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* ou a do *Dicionário da Língua*

¹³ Quanto à datação de «retrato», o *Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* estabelece que o primeiro registo da palavra em português é do século XV, remetendo para a obra *Descobrimentos Portugueses: Documentos para a Sua História*, publicada por João Martins da Silva Marques, em 1944. O *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* assinala a origem italiana da palavra «retrato», apresentando os anos de 1433, 1435 e 1436 como datas possíveis do primeiro registo, a partir da mesma obra publicada em 1944 (DELP, 1977, V: 93).

¹⁴ A edição de 1789 do *Diccionario da Lingua Portueza*, de Rafael Bluteau e António de Moraes Silva, define «retrato» apenas como «a pintura em que se imita, e representa a imagem, ou figura de alguma pessoa, ou coisa [...], fiel cópia, imagem, v.g., *he hum retrato da antiga frugalidade*», sendo que para «retratar», além do sentido de «tratar alguém, tirar a sua imagem, ou figura, pintando», é também dado um exemplo que inclui a escrita: «*a melhor escritura he aquella, que retrata com mais semelhança a falla, e conversação, i.e. representa*» (BLUTEAU / SILVA, 1789, II: 341).

Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, mantêm expressamente possibilidades afins.¹⁵

Noutras línguas europeias, as dicionarizações de termos equivalentes a «autorretrato», mesmo resultantes de linhas etimológicas distintas,¹⁶ podem ou não referir a descrição oral ou escrita nos seus significados: o inglês «self-portrait» tanto é definido como «a painting, etc. that you do of yourself» (*OALDCE*, 2005: 1378)¹⁷ ou como «a drawing, painting, or description that you do of yourself» (*LDCE*, 1995: 1293); o espanhol «autorretrato» é considerado um «[r]etrato de una persona hecho por ella misma», incluindo em «retrato» o sentido de «[d]escripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona» (*DLE*, 2001: 253, 1966). As datações dos termos equivalentes a «autorretrato» não parecem recuar além do século XIX: o inglês «self-portrait» é de cerca de 1830,¹⁸ o italiano «autoritratto» de 1913¹⁹ e o francês «autoportrait» de 1928.²⁰

Ora, o termo português «retrato» vem do italiano «ritratto», que tinha um sentido antigo de «[c]opia di uno scritto o di un'opera d'arte» (*TRECCANI.IT*). O substantivo «ritratto» forma-se a partir do participio passado de «ritrarre» (do latim «*retrahēre*»), que continua a apresentar diversas aceções, como «trarre indietro o tirare via» e «trarre fuori, estrarre», mas também «riprodurre, rappresentare», abrangendo a referência a obras literárias (*TRECCANI.IT*). Também a definição de «autoritratto» inclui atualmente,

¹⁵ Também o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa* define «auto-retrato» como o «retrato de uma pessoa feito por ela própria. O auto-retrato do pintor Van Gogh. O auto-retrato assume diversas expressões artísticas como o desenho, a pintura, a gravura, a descrição escrita» (*DLPCACL*, 2001, I: 431).

¹⁶ As duas linhas etimológicas desenvolvem-se a partir de «*re-traho*» e «*pro-traho*», que, segundo Omar Calabrese, estão respetivamente associadas às ideias de referencialidade ou de convenção, polos conceptuais da história do autorretrato (CALABRESE, 2010: 125).

¹⁷ Curiosamente, o «etc.» é um acrescento em relação a edições anteriores, que apresentavam a definição: «a painting that you do of yourself» (*OALDCE*, 2000: 1160).

¹⁸ O *Random House Unabridged Dictionary* define «self-portrait» como «a portrait of oneself done by oneself», estabelecendo a datação de 1830-40 (*RHUD*, 1993: 1738).

¹⁹ O *Lo Zingarelli 2012. Vocabolario della Lingua Italiana* define «autoritratto» como «1 Ritratto di sé stesso, dipinto, scolpito, disegnato. 2 (lett. [letteratura], est. [estensione]) Descrizione dei propri caratteri fisici e morali» (*LO ZINGARELLI 2012*, 2012: 226). O *DELI – Dizionario Etimologico della Lingua Italiana* confirma a datação de 1913 (*DELI*, 2008: 150).

²⁰ O *Le grand Robert de la langue française* estabelece o ano de 1928 (REY, 2001, I: 1044), corrigindo as edições anteriores que apontavam para a década de 1950: o *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française* refere a década de 1950 (ROBERT, 1976: 122) e o *Nouveau dictionnaire étymologique et historique* propõe o ano preciso de 1956 (*NDEH*, 1964: 59).

por extensão, a «descrizione in prosa o in versi del proprio aspetto fisico o anche delle proprie qualità morali» (*TRECCANI.IT*).²¹

Esta breve apresentação da palavra «autorretrato» pretende, em primeiro lugar, sugerir que o termo aparece em português no século XX intrinsecamente ambivalente, incluindo os sentidos de visualidade ou plasticidade e de oralidade ou escrita, mesmo reconhecendo a possibilidade de um significado mais antigo de «retrato» se ter aplicado por metáfora ou por extensão à literatura e que esse significado continue a ser predominante. Com efeito, em *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait* (1980), Michel Beaujour afirma que «[d]ans le contexte littéraire, *autoportrait* reste obstinément métaphorique» (BEAUJOUR, 1980: 7). Tendo em conta as observações anteriores sobre a palavra portuguesa, considera-se que a utilização em português de «autorretrato» no contexto literário do século XX não é *obstinadamente metafórica*, uma vez que a dicionarização da palavra contempla já, e desde o início, o sentido de oralidade ou escrita, assumindo-se ambivalente. Por isso, não obstante o estabelecimento de relações com as artes plásticas ou com ideias de visualidade, a utilização do termo não obriga à comparação implícita com as artes plásticas sugerida pela metáfora.

Os dados apresentados sobre as dicionarizações pretendem também, em segundo lugar, destacar que as definições das palavras «retrato» e «autorretrato» em português têm incluído, implícita ou explicitamente, sentidos de representação fiel e de referencialidade. Na obra *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture* (1969), Galienne Francastel e Pierre Francastel observam a evolução das aceções da palavra francesa «portrait» em dicionários e enciclopédias, realçando a respetiva mutação (que não se observa ainda nas dicionarizações portuguesas):

on est passé d'une notion du portrait – image fidèle de son «modèle» – à celle d'un assemblage de signes – où chacun, que ce soit le peintre ou le spectateur, reconstitue à son gré l'image d'une personne à peine déterminé [...]. Nous en sommes donc [...] à la négation complète de tout rapport objectif entre le modèle et le portrait. [...] Cela pour le présent. (FRANCASTEL / FRANCASTEL, 1969: 8.)

²¹ Jacques Derrida, na obra *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, de 1990 (*Memórias de Cego. O Auto-retrato e Outras Ruínas*, 2010), para apresentar a hipótese de todas «as cenas de cego» desenhadas implicarem uma «origem do desenho», um «pensamento do desenho», uma «memória do traço», recorre à polissemia da palavra italiana que nomeia «esta hipótese do retraimento/retraçamento do traço [*retrait*] em memória de si a perder de vista: *l'autoritratto* do desenho» (DERRIDA, 2010: 10-11).

Atualmente, a utilização generalizada da palavra portuguesa «autorretrato» e dos seus equivalentes noutras línguas, relativamente a obras contemporâneas ou antigas, dissimula a novidade dos termos, porque, se há aceções afins, o conteúdo dessas aceções nem sempre teve vocábulos próprios. A obra *Five Hundred Self-Portraits*, editada pela Phaidon (2015), propõe um panorama diacrónico da prática do autorretrato nas artes plásticas e atribui o título «Self-portrait» a centenas de obras produzidas ao longo dos séculos (que provavelmente não tinham título ou tinham outro título, não atribuído pelo autor e variável no tempo). *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, de Omar Calabrese (2006), apresenta, por sua vez, um quadro teórico para a análise de autorretratos pictóricos, assinalando as variações conceptuais ao longo de quatro mil anos de história do que o autor considera ser um género artístico, incluindo uma reprodução de um detalhe de uma obra egípcia de Ni-Ankt-Ptah (c. 2350 a.C.), que descreve como «Autoritratto seduto davanti a un tavolo su una barca» (CALABRESE, 2010: 34). O estudo *The Self-Portrait: A Cultural History*, de James Hall (2014), estabelece uma *história cultural* do autorretrato, partindo das artes plásticas e referindo vários exemplos desde a Antiguidade até aos nossos dias. Legendando um detalhe de uma iluminura de Rufillus de Weissenau como «Self-Portrait Illuminating the Initial “R”», de finais do século XII, Hall recorre a um vocábulo recente para mencionar uma prática que não era então referida com o mesmo termo, titulando um detalhe não autónomo da iluminura (HALL, 2014: 16-17). As opções de Calabrese e Hall são comuns nos estudos artísticos (mesmo reconhecendo o aparecimento recente da palavra), mas assinala-se apenas que os títulos atribuídos hoje a obras antigas padecem de algum anacronismo: a prática do autorretrato difundiu-se e desenvolveu-se e as línguas testemunharam essa mudança, ao mesmo tempo que se assistiu também à alteração da prática atributiva de títulos.

Para dar dois exemplos de expressões anteriormente usadas para referir a criação de autorretratos, de períodos e lugares diferentes, recorda-se, em primeiro lugar, um dos autorretratos mais célebres de Albrecht Dürer, de 1500,²² que inclui inscrições com a data, «1500 / AD», e com o nome, a origem, a indicação de que a *efígie* é dele próprio e a idade – «Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII» (*FIVE HUNDRED SELF-PORTRAITS*, 2015: 46). Com esta obra,

²² A exatidão da data de produção da obra é posta em causa por alguns estudos (CALABRESE, 2010: 95).

pode conhecer-se a expressão latina empregue pelo próprio artista para integrar o seu autorretrato. Em segundo lugar, lembra-se a obra de Almada Negreiros intitulada *A Invenção do Dia Claro*, de 1921, que começa por apresentar um desenho com um «retrato do autor por elle-proprio» (NEGREIROS, 2005: 1-7), sendo provável que esta indicação tenha sido atribuída pelo próprio, considerando a sua intervenção gráfica na edição.

Se *retrato do autor* era uma expressão usual no início do século XX, a nova palavra «auto-retrato» foi-se tornando progressivamente mais comum, deixando a sua marca na poesia portuguesa do mesmo século, ao aparecer em títulos de poemas de inúmeros autores, como Miguel Torga (TORGA, 2000: 497, 781), António Pedro (PEDRO, 1998: 49), Natália Correia (CORREIA, 2000: 72), Alexandre O'Neill (O'NEILL, 2017: 171), Ana Hatherly (HATHERLY, 1998: 26), Rui Knopfli (KNOPFLI, 2003: 259), Ruy Belo (BELO, 2014: 866) ou Al Berto (AL BERTO, 2017: 170, 466).

A grafia foi recentemente alterada para «autorretrato», pela aplicação do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. Com a nova ortografia, com dois erres e sem hífen, a palavra inclui os elementos literais «autor» e «retrato», apesar de resultar etimologicamente da junção de «auto-» e «retrato». Esta constatação serve para apresentar hipóteses de leitura que serão retomadas ao longo da tese: o *autorretrato* pode ser um *retrato do autor*, ligado a um autor, a uma obra, a uma pessoa identificável, e pode ser um *retrato do retrato do autor*, versado sobre a sua própria existência material, sendo que ambas as leituras implicam a problematização sobre a poética autoral.

Michel Beaujour afirma que a pergunta *quem sou eu?*, «Qui suis-je?» (BEAUJOUR, 1980: 341), constitui a interrogação evidente de qualquer autorretrato, apesar de defender que é redutor limitar um processo tão complexo a uma tal evidência, pelo que propõe a admissão de respostas *radicais* como: «je suis style, écriture, texte» (BEAUJOUR, 1980: 344). Se parece discutível assertar que um poema (ou qualquer obra de arte) tenta responder a uma pergunta (qualquer que ela seja), parece contudo produtivo não só considerar que o autorretrato pode ele próprio enunciar expressamente essa interrogação e criar uma multiplicidade de formulações sobre o eu, mas também admitir a proposta de Beaujour, não tão *radical* assim, de que cada formulação autorretratística significa uma afirmação de *estilo, escrita, texto* do seu autor. Nesse

sentido, os autorretratos poéticos cruzam dois aspetos fundamentais da poesia do século XX: a interrogação da consciência de si e o questionamento da linguagem poética.

5. RETRATO DO AUTOR: UMA TRADIÇÃO ANTIGA

Reconhecendo a importância da prática de autorretratos poéticos na literatura portuguesa, progressivamente assinalada e valorizada nas últimas décadas pelos estudos literários, pretende-se, neste capítulo, pensar de que modo os modelos poéticos do passado contribuem para desenvolver as leituras atuais sobre este assunto. Neste sentido, propõe-se, a par de uma breve contextualização histórica, a revisão de dois poemas considerados fundamentais para uma aproximação a esta questão: as redondilhas começadas por «Retrato, vós não sois meu», atribuídas a Luís de Camões, e o soneto iniciado por «Magro, de olhos azuis, carão moreno», de Bocage. Os dois poemas, incluídos recentemente na exposição *Do Tirar polo Natural. Inquérito ao Retrato Português* (2018), no Museu Nacional de Arte Antiga, permitem trazer à discussão diversos pontos que serão enunciados ao longo das páginas seguintes.

A partir do Renascimento, e na senda de um novo estatuto reclamado para o *auctor* na Idade Média, assiste-se a um interesse crescente pela identificação do autor de obras artísticas, enquadrado na valorização humanista do indivíduo. Na introdução à coletânea de estudos *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance*, Karl Enenkel e Peter Liebrechts sublinham que:

[...] it is true that the categories of art which depict individual persons increased to a spectacular degree in the Renaissance: *biography* and *portrait* are among the most popular genres of its art and literature. [...] The painter's self-portrait developed, in a sense parallel to the development of the genre of autobiography: first modestly in the framework of religious narrative paintings, but later on more explicitly and daringly, in the form of autonomous self-portraits [...]. (ENENKEL / LIEBRECHTS, 1998: 1.)

Os referidos académicos utilizam os termos «portrait» e «self-portrait» para obras plásticas e «biography» e «autobiography» para obras literárias, mencionando-os como *gêneros* artísticos. As classificações genológicas não serão neste ponto uma preocupação,²³ propondo-se desde já abertura em relação a esta matéria, mas importa

²³ A discussão sobre os géneros artísticos em relação a estas práticas têm merecido estudos relevantes. Sobre retrato e autorretrato nas artes plásticas, destaquem-se as obras de Galienne Francastel e Pierre Francastel, *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture* (1969), de Shearer West, *Portraiture* (2004), de Pascal Bonafoux, *L'autoportrait au XXe siècle: Moi Je, par soi-même* (2004), de Omar Calabre, *L'arte*

sublinhar a proposta de que as práticas do retrato, do autorretrato, da biografia e da autobiografia se desenvolvem a partir do Renascimento de modo relacional. O uso destes termos realça a valorização do indivíduo na criação artística e, em especial, o destaque dado ao próprio autor. Com efeito, a execução do retrato é profissionalizada nas artes plásticas durante este período (WEST, 2004: 14) e ao retrato são atribuídos diversos poderes, enumerados por Édouard Pommier em *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*: reconhecimento, idealização, conhecimento (da vida interior, do destino do homem, da história), ilusão de presença, exemplo, evocação, moral, transmissão de cultura, entre outros (POMMIER, 1998: 11-30).²⁴

É neste contexto de proliferação de retratos plásticos que aparece aquele que é apontado como o primeiro autorretrato autónomo conhecido: uma placa de bronze da autoria de Leon Battista Alberti, datada de c. 1435, na qual, ao lado da figuração em relevo do perfil do autor (cabeça e pescoço), são gravadas as letras «L B A P» (as três primeiras correspondem às iniciais do nome do artista e a última provavelmente à indicação «Pictor», sugerindo que se trata de um *retrato do autor, do artista*) (FIVE HUNDRED SELF-PORTRAITS, 2015: 19). A partir de Leon Battista Alberti, são inúmeros os artistas a criar autorretratos autónomos, o que se torna uma prática corrente.

A maior coleção de autorretratos plásticos do mundo, da Galleria degli Uffizi, em Florença, é iniciada no século XVII, testemunhando a relação próxima entre retrato, autorretrato, biografia e autobiografia (*I VOLTI DELL'ARTE*, 2007). Um antecedente importante para a criação da coleção dá-se quando Giorgio Vasari, impulsionador e membro da Accademia delle Arti del Disegno de Florença, empreende um extenso trabalho de historiografia da arte ao escrever a obra *Vite (Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori)*, dedicada a Cosimo I de' Medici. Na segunda edição, de

dell'autoritratto. *Storia e teoria di un genere pittorico* (2006), e de James Hall, *The Self-Portrait: A Cultural History* (2014). Os autores de *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture* traçam uma história do género do retrato, considerando que a condição ideal para que exista um retrato implica uma combinação de individualização e de possibilidade de identificação, «Dès lors: la condition idéale pour que le portrait existe paraît résider dans la réunion de ces deux éléments: traits individualisés et possibilité d'identifier le modèle» (FRANCASTEL / FRANCASTEL, 1969: 12), defendendo que, a partir do século XIX, a noção de retrato e a sua existência enquanto género são postas em causa: «mise en cause finale de la notion même de portrait» e «mise en cause du portrait comme genre» (FRANCASTEL / FRANCASTEL, 1969: 165-166). Também Omar Calabrese sugere que no último século se chega «alla negazione o addirittura alla distruzione dell'autoritratto» (CALABRESE, 2010: 24). Sobre biografia e autobiografia, refiram-se a título de exemplo as obras de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975) e *Signes de vie (Le pacte autobiographique, 2)* (2005), e de Georges Gusdorf, *Lignes de vie 1. Les écritures du moi* (1991a) e *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie* (1991b).

²⁴ Tradução portuguesa do capítulo «Introduction – Portrait» da obra *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières* em *Concerto das Artes*, coletânea coordenada por Kelly Basílio (2007).

1568 (a primeira é de 1550), as biografias dos artistas passam a ser acompanhadas de retratos estampados (VASARI, 1568), alguns dos quais elaborados pelos próprios, como o de Vasari (SFRAMELI, 2007: 27-28). Considerando este trabalho, Leopoldo de' Medici inicia no século XVII a sua atividade de colecionista de autorretratos plásticos, o que significa um enorme impulso para esta prática (SFRAMELI, 2007: 29).²⁵

Nos últimos séculos, a produção torna-se tão relevante que são inclusivamente realizadas exposições apenas dedicadas a autorretratos, quer individuais, como no caso de Rembrandt, Reynolds, Courbet e Munch (HALL, 2014: 7), quer coletivas, como mostram os volumes *L'autoportrait au XXe siècle: Moi Je, par soi-même* (2004) e *O Rosto da Máscara. Auto-representação na Arte Portuguesa* (1994).²⁶ As obras já referidas de Omar Calabrese, *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico* (2006), e de James Hall, *The Self-Portrait: A Cultural History* (2014), são também indicativas do interesse que o autorretrato nas artes plásticas tem suscitado nos últimos anos. Destaque-se ainda a recente publicação do estudo de Maria Emília Vaz Pacheco, *O Auto-retrato na Pintura Portuguesa* (2018), que explora especificamente as obras autorretratísticas no panorama artístico português, assinalando a progressiva autonomização do género do autorretrato na pintura portuguesa até à contemporaneidade.

Na literatura, cresce também progressivamente, a partir do século XIV, a preocupação de identificar o próprio autor das obras literárias pela indicação expressa de dados biográficos ou de características físicas e psicológicas, ainda que já houvesse registo desta prática desde a Antiguidade, como será referido no capítulo EIS O NOME DO AUTOR. Esta tendência manifesta-se de diversas formas, das quais se dão alguns exemplos: o poema em latim de Albertino Mussato, de 1317, *De celebratione suae diei nativitatis fienda vel non* (cujo título pode ser traduzido como «Se o seu aniversário deve ou não ser celebrado»), que narra factos biográficos da vida do autor, começando por inscrever a idade no calendário (WITT, 2003: 118-121); as epístolas de Petrarca, tanto as constantes de *Epistolae familiares* (ANTOGNINI, 2008), como, e especialmente,

²⁵ Inicialmente, algumas das obras foram encomendadas, depois a coleção foi aumentando ao longo dos séculos com inúmeras aquisições e ofertas. Refira-se que uma das obras emblemáticas mais recentes é um autorretrato de Marc Chagall, oferecido pelo próprio em 1976 (*I VOLTI DELL'ARTE*, 2007: 188-189).

²⁶ Para dar outro exemplo português, mencione-se ainda *Auto-retratos da Coleção* (1999). O catálogo *El espejo y la máscara. El retrato en el siglo de Picasso* (2007) também dedica especial atenção ao autorretrato. Assinalem-se igualmente dois estudos realizados em Portugal sobre o autorretrato fotográfico: *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*, de Margarida Medeiros (2000), e *O Auto-Retrato – Fotografia e Subjectivação*, de Eduarda Neves (2016).

a *Epistola posteritati*, na qual Petrarca declara a intenção de satisfazer a curiosidade futura sobre o homem que foi e o tipo de obras que compôs, descrevendo para tal o seu caráter e a sua aparência física e narrando cronologicamente a sua história de vida (até 1351) (ENENKEL, 1998: 13, 243-282); ou os ensaios de Montaigne, *Essais*, publicados a partir de 1580, nos quais o autor alia a «[i]nvenção do ensaio» e o «ensaio do eu» (ROCHA, 2015: 15), declarando «[o] que eu descrevo não são as minhas ações, sou eu próprio, é a minha essência» (MONTAIGNE, 1998: 179).

Se Montaigne afirma no texto que antecede *Essais*, «Au lecteur», que é a si próprio que se *pinta*, «c'est moy que je peins» (*apud* ROCHA, 2015: 14),²⁷ são também comuns as expressões vindas das artes plásticas que manifestam a relação com a literatura. Dando um salto histórico, refira-se, a título de exemplo, que Courbet escreve, numa carta a Alfred Bruyas, datada de 3 de maio de 1853, que fez ao longo do tempo vários retratos de si próprio, à medida que ia mudando, e que com isso *escreveu* a sua vida: «J'ai fait dans ma vie bien des portraits de moi, au fur et à mesure que je changeais de situation d'esprit; j'ai écrit ma vie, en un mot» (COURBET, 1951: 20).

Em Portugal, o autorretrato nas artes visuais não conhece o mesmo crescimento no período renascentista, mas assiste-se a partir de finais do século XV a uma progressiva valorização do retrato.²⁸ Segundo o estudo de Pedro Flor, *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*, o mais valorizado na época é o «retrato integrado de doador», que se desenvolve «entre o “ideal” e o “natural”», em «contexto marcadamente votivo» (FLOR, 2010: 275, 340). Pedro Flor afirma que não há registos seguros de autorretratos em Portugal neste período (séculos XV e XVI); não obstante, apresenta algumas hipóteses e refere o autorretrato de Francisco de Holanda incluído no final de *De aetatibus mundi imagines*, em que a figura do autor segura a obra abocanhada pela fera «Malitia Temporis» (FLOR, 2010: 333-334; HOLANDA, 1983: 225). Também a obra de Maria Emília Vaz Pacheco, *O Auto-retrato na Pintura Portuguesa*, dá conta de um «plausível» autorretrato no século XV e de outras

²⁷ Ainda que esta formulação seja famosa, Montaigne usa outros termos para referir o seu trabalho, como o equivalente a «descrever», como visto acima.

²⁸ José-Augusto França propõe uma aproximação panorâmica ao «género» do retrato em Portugal em *O Retrato na Arte Portuguesa*, sugerindo que é «[n]os dois extremos do retrato, de personagens desconhecidas [...] e de auto-retratos, [que] o género atinge a sua justificação maior: em conhecimento desinteressado ou interessado, puro ou impuro, o equívoco da arte, criação e representação, totalmente se realiza» (FRANÇA, 2010: 11).

«possíveis auto-representações» no século XVI (PACHECO, 2018: 295-296).²⁹ Neste período, a prática do retrato profissionaliza-se graças às encomendas prestigiantes da corte, da Igreja e depois da burguesia (RODRIGUES, 1995: 200-201; SERRÃO, 1995: 467). Com os avanços técnicos da impressão, experimentam-se diferentes abordagens ao retrato, como a gravura no frontispício ou no interior de livros (em AO ESPELHO, será lembrado um autorretrato escrito por Miguel de Cervantes a este propósito). Exemplo disso é a obra *Discursos Vários Políticos*, de Manuel Severim de Faria, de 1624, em que o texto sobre a «Vida» de Luís de Camões é acompanhado por um retrato estampado – o primeiro retrato publicado de Camões (FARIA, 1624: 87-88; MOURA, 2014: 17). Destaque-se que, à semelhança do que acontecia em *Vite* de Vasari, a iconografia acompanha o elogio e o relato da história de vida (FARIA, 1624: 87-136), que inclui a conhecida descrição do poeta português:

Foi Luis de Câmões de meam estatura, grosso & cheo do rosto, & algũ tanto carregado da fronte, tinha o nariz comprido levantado no meio, & grosso na ponta; afeavao notavelmente a falta do olho direito, sendo mancebo, teve o cabelo taõ louro, que tirava a açofroado; ainda que não era gracioso na aparência era na conversação muito facil, alegre, & dizidor, como se ve em seus motes, & esparças, posto que ja sobre a idade deu algũ tanto em malenconico. (FARIA, 1624: 129.)

Data provavelmente do século XVI um outro retrato de Camões, atribuído a Fernão Gomes, que, segundo Vasco Graça Moura e Vítor Serrão, se destinava igualmente a ser gravado em livro, apesar de hoje apenas se conhecer uma cópia em sanguínea feita no século XIX por Luís José Pereira de Resende (MOURA, 2014: 36, 41-42, 81).

Estas considerações preparam a seguinte transcrição do poema já referido, publicado em 1668, na edição de *Terceira Parte das Rimas* de Camões organizada por António Álvares da Cunha, que ajuda a reconhecer, apesar das dúvidas que envolvem o texto, alguns problemas implicados na leitura de autorretratos poéticos:

²⁹ A investigadora afirma que «o primeiro auto-retrato decisivamente independente [...], pintado por um português, foi executado cerca de 1643 pela mão do Marquês de Montebello, com um significativo atraso relativamente à História da Arte Ocidental» (PACHECO, 2018: 16).

MOTE

Retrato, vós não sois meu,
Retrataram-vos mui mal,
Que, a serdes meu natural,
Fôreis mofino como eu.

GLOSA

Inda que em vós a arte vença
O que o natural tem dado,
Não fostes bem retratado,
Que há em vós mais diferença
Que no vivo do pintado:
Se o lugar se considera
Do alto estado, que vos deu
A sorte, que eu mais quisera,
Se é que eu sou quem dantes era,
Retrato, vós não sois meu.

Vós na minha glória posto,
Eu na vossa sepultura,
Vós com bens, eu com desgosto,
Pareceis-vos ao meu rosto,
E não já à minha ventura.
E pois nela, e vós erraram,
O que em mim é principal,
Muito em ambos se enganaram.
Se por mim vos retrataram,
Retrataram-vos mui mal.

Mas se esse rosto fingido
Quiséreis representar,
Houvera por bom partido
Dar-lho a alma do sentido
Para a glória do lugar.
Víreis, posto nessa alteza,
Que vos não há cousa igual,
E que nem a maior mal
Podeis vir, nem mor baixeza,
Que serdes meu natural.

Por isso não confesseis
Serdes meu, que é desatino
Com que o lugar perdereis,
Se conservar-vos quereis,
Blasonai que sois divino.
Que, se nesta ocasião
Conhecessem que éreis meu,
Por meu vos deram de mão,

Fôreis mofino, como eu.

(CAMÕES, 1668: 101-102; CAMÕES, 1932: 99-100; CAMÕES, 1970: 836-837; CAMÕES, 1986: 218-220.)³⁰

Em primeiro lugar, destaca-se a questão da autoria, aqui acentuada pela incerteza em relação ao nome do autor.³¹ Com efeito, estas redondilhas não são atribuídas unanimemente a Camões: Álvaro J. da Costa Pimpão exclui da sua edição, «por serem inferiores, as glosas ao mote *Retrato, vós não sois meu*» (PIMPÃO, 2005: XLVIII), mantendo, no entanto, todas as outras redondilhas publicadas por Álvares da Cunha.³² Já Vasco Graça Moura sublinha que estas redondilhas são de «autoria camoniana aceite por todos os editores, excepto Costa Pimpão» (MOURA, 2014: 25), insistindo em vê-las «associadas ao retrato de Fernão Gomes», realizado provavelmente entre 1573 e 1576 para ser estampado em livro (MOURA, 2014: 41-42, 81). Maria de Lurdes Saraiva assinala que «[o] poema documenta que, ainda em vida, Camões foi retratado por ordem de alguém de alta condição social», apresentando também a hipótese da ligação do poema ao retrato de Fernão Gomes (CAMÕES, 1986: 219). O motivo que leva Costa Pimpão a classificar estas estrofes como «inferiores» não é claro, já que, apesar de *faltar* um verso para cumprir as quatro décimas correspondentes aos quatro versos do mote (o verso em falta será o penúltimo das redondilhas),³³ o poema consegue uma *superior* abordagem poética ao tema do retrato. Neste caso, mesmo não tendo a certeza de que a autoria é camoniana, pode reconhecer-se que o poema fala por um «eu» que discorre sobre o seu próprio «retrato», apresentando poeticamente o autor dos versos. A prosopopeia autoral é conseguida pela alocução que o «eu» do poema dirige ao «vós» do retrato. É curioso o facto de Costa Pimpão considerar estes versos apócrifos sem se basear, ao que parece, em nenhum dado biográfico ou editorial, mas apenas no estilo *inferior* do texto. Se, como sugere Michel Beaujour, o autorretrato diz

³⁰ O texto que aqui se apresenta acompanha em grande medida a proposta de 1986 de Maria de Lurdes Saraiva, mas resulta do confronto entre a edição de 1668, com uma grafia de leitura mais difícil, e as de 1932 (de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira) e de 1970 (da editora Lello & Irmão), que introduzem várias alterações em relação à edição de 1668, como a substituição dos dois primeiros versos da segunda estrofe da glosa por «Vós na vossa glória posto, / Eu na minha sepultura»: atualiza-se a grafia e mantém-se a sintaxe próxima da apresentada na primeira edição.

³¹ As dúvidas que envolvem a autoria deste e de muitos outros poemas da época são em si mesmas um sinal das diferentes práticas de circulação da lírica na altura.

³² Note-se apenas que Costa Pimpão não inclui sequer na sua lista das redondilhas publicadas em 1668 «a composição *Esperei, já não espero*», constante dessa edição, mas comprovadamente apócrifa (PIMPÃO, 2005: XXV, XLVIII).

³³ A edição de Álvares da Cunha não assinala a falta, as de 1932, 1970 e 1986 indicam-na com reticências, e a incluída no livro de Vasco Graça Moura preenche a lacuna com um verso sugerido por Vítor Manuel Aguiar e Silva, «[e bem sei que vós então]» (MOURA, 2014: 84).

«je suis style» (BEAUJOUR, 1980: 344), Costa Pimpão, avaliando o estilo das redondilhas como *inferior*, não pode aceitar o poema como sendo de um autor *superior*. Parece, no entanto, legítimo seguir a tradição editorial, iniciada por Álvares da Cunha, de incluir o poema no cânone camoniano, aproveitando até o critério de qualidade do estilo definido por Costa Pimpão, embora discordando da sua opção.

Em segundo lugar, assinala-se a relação entre *modelo* e *objeto artístico*, desenvolvida ao longo das estrofes opondo o «vivo» e o «pintado», o «vós» e o «eu», o «natural» e o «divino», o «rostro» e a «ventura», a «glória» e a «sepultura», a «diferença» e a «parecença», que realça o problema da semelhança e do reconhecimento em relação ao *retrato do autor*. O «eu» do poema corrige o erro do «vós» do «pintado», que mostra apenas a «glória» do «rostro» e não a «mofina» «ventura», integrando-as num mesmo *lugar*: o do poema como autorretrato. Camões parte da ideia de que o retrato «natural» «bem retratado» não pode apenas considerar a parecença do rosto, mas também a «fortuna». Neste sentido, acompanha o proposto por Francisco de Holanda em *Do Tirar polo Natural*, o primeiro tratado escrito sobre o retrato, em 1549:

E é um, que em tudo o que tiver descoberto a pessoa íclita, que ao natural pintardes o retrato, ou da carne, ou do vestido, se não pareça em nenhum modo com outra pessoa alguma, e antes se não pareça com ninguém, que parecer a pessoa que não é; e se for pessoa alegre, não se pareça com triste, e se for pessoa triste e recolhida, não pareça com as alegres e fáceis [...]. (HOLANDA, 1984: 39.)

Assim, perante um retrato «natural» que, segundo Camões, erra o «principal», o poeta expõe o paradoxo. Por um lado, se o retrato quiser conservar-se como retrato, deverá dizer que não é retrato «natural», mas sim «divino» – o adjetivo «divino» pode remeter para os retratos «ideais» ou «típicos», comumente realizados na época, como apontado por Pedro Flor (FLOR, 2010: 275; WEST, 2004: 24),³⁴ ou, nas palavras de Maria de Lurdes Saraiva, reforçar a ideia de um retrato «*muito ilustre*», «que ocupa um lugar num alto nível social (isto é, destina-se a um lugar ilustre ou à posse de alguém de alta condição)» (CAMÕES, 1986: 220). Por outro lado, se o retrato quiser afirmar-se

³⁴ Curiosamente, o elogio a Camões que acompanha o retrato publicado por Manuel Severim de Faria enaltece os poderes «divinos» do retrato estampado, comparando-o às estátuas colossais da Antiguidade, uma vez que as estátuas estão num só lugar e sujeitas a deterioração, ao passo que «as estampas tem aquella propiedade da pintura com aqual diz o mesmo Plinio que os homêns se fizeram iguaes aos Deoses, podendo estar juntamente presentes em toda a parte, & por beneficio da impressao ficão isentos dos poderes do tempo» (FARIA, 1624: 135).

como «natural», então deverá aceitar a consequente rejeição («Por meu vos deram de mão») que o levará a ser finalmente «mofino, como eu». Ou seja, a condição para existir enquanto retrato «natural» é a mesma que o levará a deixar de existir enquanto retrato «natural», para ter o mesmo destino infeliz que o retratado.

Em terceiro lugar, está a hipótese de um autorretrato poético ser um *retrato do retrato do autor*,³⁵ mas não no sentido de valorizar as possíveis implicações ecfrásticas da prática do autorretrato poético – mesmo não podendo assegurar que este poema refere uma obra visual concreta, é certo que ele refere o «pintado», pelo que poderia ser tomado como um poema ecfrástico, no sentido mais estrito que Murray Krieger assinala em *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (1992), por ter como objeto «obras de arte plástica» (KRIEGER, 2007: 140).³⁶ O que se pretende sugerir é a ligação do autorretrato com a arte poética, ou seja, a hipótese de que um autorretrato poético é um poema sobre a autoria e a possibilidade poética do retrato. João R. Figueiredo, em *Artes Conceptuais. Camões e Rubens* (2006), defende que, «[e]nquanto auto-retrato de Camões, *Os Lusíadas* é necessariamente uma alegoria da poesia» (FIGUEIREDO, 2006: 64), e, apesar de não considerar as redondilhas aqui em questão (cita apenas a edição de Costa Pimpão), relaciona o poema épico com a «Canção X», «a canção autobiográfica de Camões por excelência» que também regista um «retrato», defendendo que nesta canção a referência à «cegueira [...] de Camões marca o início da sua carreira de poeta» (FIGUEIREDO, 2006: 62-63). Neste sentido, as redondilhas «[Retrato, vós não sois meu]» seriam mais um lugar na obra de Camões em que a referência ao *próprio* retrato implicaria uma reflexão sobre a *própria* poesia: seriam, assim, um poema «conceptual» ou metapoético.

Resumindo, são diversas as dificuldades que envolvem a leitura deste poema: não há consenso quanto à autoria; desde a primeira impressão, falta ao poema um verso

³⁵ Édouard Pommier, no subcapítulo dedicado a «Poésie et vérité» chama a atenção para o facto de o discurso sobre o retrato ser inaugurado em Itália e em França pelos poetas Petrarca e Ronsard, respetivamente: «Il est peut-être plus impressionnant de constater que la littérature artistique française sur le portrait refait, partiellement au moins, le même parcours que la littérature italienne: Pétrarque en Italie, Ronsard en France inaugurent, au plus haut niveau de l'expression littéraire, le cycle du discours sur le portrait» (POMMIER, 1998: 181).

³⁶ Tradução portuguesa do capítulo «Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto» em *Concerto das Artes*, coletânea coordenada por Kelly Basílio (2007). Murray Krieger procurou definir uma história da écfrase, elucidando os seus diferentes sentidos: um primitivo, mais amplo, que dizia respeito a uma «descrição verbal de alguma coisa, quase todas as coisas, na vida ou na arte», outro posterior, mais restrito, que limita «os objectos da écfrase a obras de arte plástica». Não obstante, o autor sugere uma ampliação atual do sentido da écfrase, que valorize a «capacidade das palavras para transmitir imagens» (KRIEGER, 2007: 139-141).

para realizar a estrutura formal completa, conforme assinalam expressamente edições posteriores;³⁷ as sucessivas edições alteram algumas das sequências dos versos ou excluem o poema do seu conjunto; não se sabe se o texto refere um retrato «pintado» de facto existente, e, em caso afirmativo, se é o retrato realizado por Fernão Gomes; não se sabe onde está o *original* do retrato realizado por Fernão Gomes, uma vez que apenas se conhece uma pretensa *cópia* descoberta no século XIX. Considerando todos estes pontos, resta dizer que ambos, retrato pictórico (pintado por Fernão Gomes?) e autorretrato poético (escrito por Luís de Camões?), confirmam um mesmo destino simultaneamente «mofino» e *glorioso*: perderam a *factualidade* da referência, mas continuam a existir independentemente dela. Este pode ser afinal o propósito e o destino de qualquer autorretrato.

Também o célebre soneto de Bocage contribui para enunciar algumas questões relevantes quanto à prática do autorretrato poético:

Magro, de olhos azuis, carão moreno,
Bem servido de pés, meão n'altura,
Triste de facha, o mesmo de figura,
Nariz alto no meio e não pequeno;

Incapaz de assistir num só terreno,
Mais propenso ao furor do que à ternura,
Bebendo em níveas mãos por taça escura
De zelos infernais letal veneno;

Devoto incensador de mil deidades
(Digo de moças mil) num só momento,
E somente no altar amando os frades;

Eis Bocage, em quem luz algum talento:
Saíram dele mesmo estas verdades
Num dia em que se achou mais pachorrento.
(BOCAGE, 2008a: 3.)

³⁷ Parece significativo que o verso cuja omissão é assinalada seja o penúltimo, o que influi na leitura do *fim do poema*. Não se conhecendo os manuscritos (note-se que o título da publicação de 1668 inclui a indicação: *Tiradas de Varios Manuscriptos Muitos da Letra do Mesmo Autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha*), há pelo menos três possibilidades que justificam a omissão, sendo a primeira a mais aceitável: ou o verso aparecia nos manuscritos e não foi publicado por lapso ou por outro motivo; ou o verso não aparecia nos manuscritos porque o poema se encontrava inacabado; ou o verso não aparecia nos manuscritos porque a omissão era propositada (hipótese seguramente inválida, mas estimulante). Em qualquer dos casos, a falta sugere o abandono do poema à desdita, o «[collapse] into silence, so to speak, in an endless falling», como formulado por Giorgio Agamben em «The end of the poem» (AGAMBEN, 1999: 115).

Este soneto é publicado em 1804, no terceiro volume de *Rimas (Poesias, Dedicadas à Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Senhora Condessa de Oyenhausen)*, cuja segunda edição estava no prelo à data da morte do autor.³⁸ Nestas primeiras edições, o poema aparece apenas precedido da indicação «Soneto», como todos os que apresentam esta forma (BOCAGE, 1806); o volume organizado por Daniel Pires respeita os títulos dados na última impressão da obra em vida de Bocage e não atribui nenhum a este texto.³⁹

Não há em relação ao soneto de Bocage o problema da autoria que as redondilhas de Camões levantam, mas há um aspeto que merece desde já ser destacado: o facto de o último terceto indicar expressamente o nome do autor, «Eis Bocage». Bocage inclui o seu próprio nome noutros sonetos: «É o autor do soneto: é o Bocage!» (BOCAGE, 2008a: 4) e «Já Bocage não sou!...» (BOCAGE, 2008a: 10). Nota-se nestas expressões como a referência ao nome, oscilando entre a primeira e a terceira pessoas do singular, significa implícita ou explicitamente uma alusão ao *escritor dos versos*.⁴⁰

Sendo este soneto bocagiano um autorretrato poético modelar da literatura portuguesa, contribui também para a sua celebridade o pastiche que Alexandre O'Neill publica sob o título «Auto-retrato» em *Poemas com Endereço*, de 1962, o que é um sinal da relevância da intertextualidade na prática autorretratística. A relação entre ambas as composições é analisada por Clara Rocha em «Dois auto-retratos: o de Bocage e o de Alexandre O'Neill» (ROCHA, 1992: 249-254). Neste estudo, a autora segue a proposta de Beaujour de que o autorretrato é mais uma construção retórica do que uma indagação metafísica, observando nos dois textos «os graus de dosagem da referência identificadora e da reflexividade da enunciação». Assim, para Clara Rocha, o soneto de Bocage «sinaliza uma procura da essência do *eu*» e evoca «como ele é de corpo, de alma e de coração», mas, «enquanto Bocage se pinta olhando-se no espelho de Narciso, O'Neill mira-se duplamente no da sua interioridade e no do texto que lhe serve de

³⁸ De acordo com Artur Anselmo, «à data da morte do poeta, em Dezembro de 1805, encontravam-se no prelo de Simão Tadeu uma 2.^a edição do tomo III e uma 4.^a edição (dita “terceira”) do tomo I, ambas concluídas em 1806» (ANSELMO, 2003: 51).

³⁹ A generalidade das edições não atribui qualquer título, mas há exceções, como a que identifica o poema como «Retrato próprio» (BOCAGE, 1998: 203).

⁴⁰ É curioso lembrar que há dúvidas quanto à autoria do soneto que começa «Já Bocage não sou!...», uma vez que os versos terão sido ditados nos últimos momentos de vida de Bocage (*já Bocage não foi a escrevê-los?*). A nota de Daniel Pires afirma: «Soneto atribuído a Bocage que o terá composto à hora da morte. Foi ditado ao Morgado de Assentiz, que acompanhou o poeta nos seus últimos momentos. [...] Considerando o percurso existencial de Bocage, é bem plausível que este soneto seja, efectivamente, da sua autoria» (BOCAGE, 2008a: 10).

paradigma» (ROCHA, 1992: 253). Não obstante, a própria autora reconhece que o poema de Bocage acentua a carga retórica ao recorrer à ironia e à caricatura, e, além disso, também assinala que esta seria uma segunda versão dos versos, alterados pelo próprio Bocage devido à censura (ROCHA, 1992: 252). Com efeito, a nota do editor Daniel Pires esclarece:

Para evitar a interferência da Real Mesa Censória, Bocage viu-se obrigado a alterar os versos 11 e 14: «Inimigo de hipócritas e de frades» e «Num dia em que se achou cagando ao vento», de acordo com a versão publicada nas *Poesias Eróticas, Satíricas e Burlescas*, organizadas, clandestinamente, em 1854, por Inocêncio Francisco da Silva. (BOCAGE, 2008a: 3.)

Se a versão satírica «é a versão original», como defende Daniel Pires (BOCAGE, 2008b: 71), a proposta de que Bocage intentava uma «procura da essência do *eu*» ganha um sentido diferente, já que essa procura passa a estar diretamente associada a um registo em que a irrisão cômica e provocatória afeta a própria ideia de «essência».

Acresce a possibilidade de que também estes catorze versos sejam já uma reescrita paródica de outro(s) texto(s). Em 1801, o escritor italiano Vittorio Alfieri publica um soneto datado de 1786 e hoje conhecido como o seu «autoritratto» (ALFIERI, 1949: 507),⁴¹ o qual segue já uma tradição poética do retrato. No mesmo ano, Ugo Foscolo e Alessandro Manzoni escrevem as suas *imitações* de Alfieri (FOSCOLO, 1994: 16-17; MANZONI, 1954: 53), numa rede intertextual que revela o interesse que o modelo despertou nos seus contemporâneos.⁴² É plausível que Bocage tivesse conhecimento, pelo menos, do texto de Alfieri,⁴³ que abre com a proposta dirigida ao espelho-poema, «Sublime specchio di veraci detti, / Mostrami in corpo e in anima qual sono», e depois desenvolve a descrição de traços físicos, morais e psicológicos, terminando com a referência à morte e à posteridade. Os textos de Foscolo e Manzoni também apresentam elementos descritivos variados e referências à morte ou à fama. Bocage parece seguir a estrutura de construção poética do autorretrato (descrição física e psicológica),

⁴¹ Este soneto encontra-se escrito no verso de um retrato de Alfieri por François-Xavier Fabre (PRETE, 2016: 226).

⁴² Os três sonetos italianos são analisados por Daniela Aronica em «Appunti per uno studio comparatistico sui sonetti-autoritratto dell'Alfieri, del Foscolo e del Manzoni» (ARONICA, 1999/2000: 117-130).

⁴³ O soneto de Foscolo é publicado pela primeira vez em 1802 e tem uma história atribulada de edições e variantes; o poema de Manzoni é escrito na juventude (com dezasseis anos) e depois rejeitado pelo próprio, não tendo sido publicado em vida do poeta (ARONICA, 1999/2000: 126, 120).

apresentando, no entanto, um esquema de rima diferente e adotando um tom paródico por meio da conjugação de vocábulos que indiciam uma imagem caricatural, por oposição ao retrato *heroico* de Alfieri: «carão», «bem servido de pés», «digo de moças mil», «estas verdades» (Alfieri fala de «veraci detti»), «pachorrento» (Alfieri inclui a epígrafe: «9 giugno. In letto»), o que é ainda mais notório nos versos da versão satírica. Para exemplificar a relação intertextual entre os poemas italianos e o português, destacam-se alguns versos em que se reconhecem proximidades sintáticas, lexicais e estilísticas: Alfieiri e Manzoni escrevem, respetivamente, «Bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono» (sexto verso) e «Capel bruno; alta fronte; occhio loquace» (primeiro verso), e Bocage começa o seu soneto com «Magro, de olhos azuis, carão moreno»; Manzoni acrescenta «Naso non grande e non soverchio umile» (segundo verso), e Bocage recorre também à litote (inversa) em «Nariz alto no meio e não pequeno». Note-se ainda que este verso de Bocage recorda a descrição de Camões feita por Manuel Severim de Faria, que menciona «o nariz comprido levantado no meio», havendo outros pontos afins entre os dois textos, como as expressões «meão n'altura» e «meam estatura», «triste de facha, o mesmo de figura» e «algũ tanto carregado da fronte, [...] não era gracioso na aparência». A presença de Camões na obra de Bocage é notória, insistindo este último nas semelhanças biográficas entre ele próprio e o seu «modelo» («Modelo meu tu és») no soneto que principia com «Camões, grande Camões, quão semelhante / Acho o teu fado ao meu, quando os cotejo!» (BOCAGE, 2008a: 199).

Estas hipóteses intertextuais pretendem destacar a relevância da tradição poética e da revisitação de lugares-comuns na prática do autorretrato. Para corroborar o diálogo (admirativo e subversivo) com a tradição, acrescenta-se que as prescrições para a composição do retrato poético estabeleciam, desde a Antiguidade, a ordem descendente na descrição das personagens (MÁRQUEZ, 2001: 16), o que é posto em causa por Bocage, ao intercalar a caracterização dos «olhos» e do «nariz» com a referência em tom coloquial aos «pés». Com efeito, o soneto de Bocage termina por referir, além do nome do autor, o «talento» artístico que faz com saiam «dele mesmo estas verdades». As «verdades» podem dizer respeito aos traços autorreferenciais e autobiográficos, respondendo a uma ideia de representação e de retrato «natural» (lembre-se que este soneto é o primeiro que Daniel Pires inclui na secção «Sonetos autobiográficos»), sendo eventualmente possível conhecer, por documentos históricos (não poéticos), que Bocage

era «magro», tinha «olhos azuis» e era «moreno». Mas o poema não depende da verificação da veracidade factual dos elementos da descrição (como o poema de Camões não depende da existência de um retrato «pintado»), pelo que as «verdades» podem remeter também para os próprios versos (e o facto de a palavra estar no plural pode ser sinal da pluralidade de verdades ou da postura irónica perante a possibilidade de existir uma só verdade):⁴⁴ «as verdades» são os versos (parafraseando, *sáiram dele mesmo estes versos, num dia*), que compõem a forma poética do soneto (recriada pelo «talento» artístico do autor), incluem a reinterpretação da tradição (de temas e tópicos) e apresentam uma voz autoral ciente de um código poético (que lhe é anterior).⁴⁵ Assim, o «espelho de Narciso» que refere Clara Rocha a propósito de Bocage poderia afinal ser um «espelho intertextual», como o de O'Neill.

Portanto, o soneto de Bocage dá conta de uma tradição poética do retrato com aspetos retóricos específicos, que os próprios poetas italianos mencionados terão considerado, marcando possivelmente o momento, na literatura portuguesa, em que esta prática retratística é seguida (e subvertida) em relação ao autorretrato. Esta tradição tem as suas origens na Antiguidade e vai ganhando diferentes formulações ao longo dos séculos. Miguel Ángel Márquez, em *Retórica y retrato poético* (2001), procura relacionar as prescrições retóricas com a prática do retrato poético, defendendo que «la literatura experimenta un proceso de “retorización” progresiva en época helenístico-romana y la causa de este fenómeno es la expansión de la retórica en la educación y la amplia difusión de los manuales» (MÁRQUEZ, 2001: 14). Este dado explica por que motivo o primeiro manual conhecido a prescrever a ordem descendente na éfrase ou descrição de pessoas, *Progymnasmata* de Aftónio (séculos IV-V d.C.), é posterior a descrições com ordem descendente em algumas obras da Antiguidade (MÁRQUEZ, 2001: 16). Miguel Ángel Márquez traça um percurso de retorização do retrato poético a partir do *ethos* retórico de Aristóteles e dos *loci a persona* de Cícero e

⁴⁴ Segundo Blasing, «[e]ven defenses of poetry remain within the framework of mimesis, representation, and “Truth”— although, of course, “Truth” keeps changing and Representation, for instance, can come to be the truth that poems represent» (BLASING, 2007: 2).

⁴⁵ Recorde-se a proposta de T.S. Eliot sobre a tradição em «Tradition and the Individual Talent»: «[tradition] involves, in the first place, the historical sense [...]; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his contemporaneity» (ELIOT, 1921: 43-44).

Quintiliano, para propor que, além dos elementos da «descripción física y [de] su relación con la éfrasis», deve acrescentar-se «el retrato moral, que sigue el modelo retórico del elogio epidíctico vinculando edades, virtudes y acciones con el esquema temporal de la vida» (MÁRQUEZ, 2001: 162). João Adolfo Hansen também aborda alguns aspetos do retrato poético no estudo «Categorias epidícticas da *ekphrasis*» (2006), ao explorar o sentido de descrição implicado pela éfrase.⁴⁶ O estudioso recorda o texto de G. de Vinsauf, do início do século XIII, que «prescreve a composição de retratos femininos segundo um eixo vertical imaginário que vai da cabeça aos pés» (HANSEN, 2006: 95). Uma vez que esta ordem não é estabelecida pelos principais textos latinos sobre retórica e poética, a crítica medievalista sugere que Vinsauf terá tido conhecimento dos *Progymnasmata* de Aftónio, que incluíam este preceito (HANSEN, 2006: 96). Hansen indica alguns lugares-comuns para os retratos epidícticos de pessoas, a partir de Cícero e de Quintiliano: «nome, natureza, vida, fortuna, hábito, afetos, estudos, conselhos, feitos, palavras, casos», ou, noutros termos, «nome», «origem», «sexo», «nação», «pátria», «idade», «corpo», «vivido», «fortuna», «língua», «hábitos», «eleições», «paixões» (HANSEN, 2006: 95).

Na linha do texto de Vinsauf, os poetas do Renascimento compõem diversos poemas com retratos femininos. Petrarca consolida o seu modelo nos famosos sonetos dedicados a Laura, entre os quais se assinala, a título de exemplo, aquele que na tradução de Vasco Graça Moura começa com os versos «Pel’aura em fios de oiro era esparzido / cabelo em doces nós que ela escrespava», e continua mencionando os «belos olhos», «o rosto em piedade colorido», «o seu andar», «o seu dizer», e, enfim, o seu «‘spírito» (PETRARCA, 2018: 154). Camões, escrevendo entre o Renascimento e o Maneirismo, considera uma vasta tradição e compõe igualmente diversos retratos femininos, como o patente no soneto que começa por «Ondados fios de ouro reluzente», no qual segue claramente a linha petrarquista, assinalando, nomeadamente, os «[o]lhos» e o «riso» (CAMÕES, 1970: 47).

No Barroco, ao mesmo tempo que a tradição do retrato é respeitada e inovada por poetas como Luis de Góngora, Lope de Vega ou Francisco de Quevedo, também surgem pela mão dos mesmos autores poemas em que os lugares-comuns do retrato são

⁴⁶ O autor reconhece, como Murray Krieger, a utilização do termo em diversos sentidos. Com efeito, observa que no século XX foi comum considerar apenas a aceção restrita de «descrição de obras de arte» e que hoje se assume a éfrase como «qualquer efeito visual» (HANSEN, 2006: 87). No estudo referido, escolhe «especificar algumas categorias da *ekphrasis* como “descrição”, como a prosopografia e a descrição de pintura (HANSEN, 2006: 87).

subvertidos para conseguir efeitos cômicos. A ligação entre retratos e autorretratos poéticos nota-se nitidamente neste período, quando, em França, se publicam em 1659 duas antologias de textos em verso e em prosa, *Recueil des portraits et eloges en vers et en prose dédié a son Altesse Royale Mademoiselle* e *Divers portraits*, nas quais retratos e autorretratos apresentam formulações muito próximas, como será assinalado no capítulo AO ESPELHO. Recordando certamente estas antologias, Michel Beaujour assinala que as experiências autorretratísticas do século XVII obedecem a simples «règles d'un jeu de salon» e que o autorretrato «n'est pas une simple "autodescription" bien qu'il se présente comme un genre à dominante descriptive» (BEAUJOUR, 1980: 29). Nesta linha, o crítico Charles-Olivier Stiker-Métral chega a defender que o ano de 1659 viu «naître et mourir en genre littéraire, celui du portrait autonome, écrit à la troisième ou à la première personne» (STIKER-MÉTRAL, 2013: 185), tomando o autorretrato poético como um «[g]enre mineur, sans réelle poétique ni véritable postérité» (STIKER-MÉTRAL, 2013: 199). Estas leituras desvalorizam a tradição poética neste campo, desconsiderando as potencialidades autorretratísticas da poesia, que não se limitam ao mero cumprimento de prescrições retóricas descritivas (e muito menos a *jogos de salão*).

De acordo com João Adolfo Hansen, é até à segunda metade do século XVIII que a «instituição retórica» da descrição ecfrástica tem «vigência» (HANSEN, 2006: 90). A partir desta altura, atenua-se o costume da emulação e da observância de modelos prescritivos. Não obstante, os poemas italianos acima citados, bem como o de Bocage, mostram como a tradição poética do autorretrato autónomo tem continuidade, nomeadamente seguindo a via intertextual.

Com os *abismos do eu* sondados a partir do Romantismo, abre-se um campo exploratório da subjetividade que procura valorizar a espontaneidade da criação individual: lembrem-se os inúmeros versos em que William Wordsworth desenvolve a imagem de «mind's abyss» (WORDSWORTH, 1850: 159). Estas indagações românticas não seguem necessariamente os modelos retóricos do passado, num contexto de «dégradation et [...] discrédit de la notion de "lieu commun"» (BEAUJOUR, 1980: 175),⁴⁷ e promovem a própria ideia de ilusão do autorretrato, de impossibilidade de

⁴⁷ Não obstante, como assinala Beaujour, apesar do declínio da instituição retórica escolar, preservam-se culturalmente tópicos, conteúdos e métodos (BEAUJOUR, 1980: 177).

qualquer representação do eu, ainda que desvelando de um modo geral um sujeito uno e autoconsciente.

Perante o exposto, defende-se que os textos de Camões e de Bocage abrem linhas de leitura que podem servir as análises de poemas mais recentes, nomeadamente por trazerem à discussão pontos fundamentais para pensar o autorretrato poético, desde a relação entre retratos poéticos e retratos plásticos à relevância da intertextualidade na construção de cada autorretrato, passando pela importância do conhecimento da autoria e pelo questionamento dos valores definidores do retrato.

I. NOMES E PRONOMES

1. NOMES DE POEMAS

Os poemas escritos ao longo do século XX com o título «Auto-retrato» (segundo a ortografia atual, «Autorretrato»), alguns dos quais já mencionados na INTRODUÇÃO, revelam uma nova prática na poesia portuguesa que passa especificamente pela atribuição de títulos.

Um aspeto desta nova ocorrência relaciona-se com o prefixo «auto-», que, vindo etimologicamente do grego («*autós*»: *si mesmo*), apenas a partir do século XIX começa a ser utilizado com mais frequência nas línguas europeias, sobretudo na terminologia científica (expandindo a escassa utilização que havia tido durante o Renascimento), generalizando-se no século XX a vários contextos (GDHLP, 2015: 481). Para marcar a incorporação do prefixo na tradição poética ocidental, com especial relevo dado ao termo «autobiografia» e seus equivalentes noutras línguas, refira-se a título de exemplo que em 1850 é publicada postumamente a obra de William Wordsworth, *The Prelude or Growth of a Poet's Mind; An Autobiographical Poem* (WORDSWORTH, 1850),⁴⁸ e que em 1885 é editada a obra de Jules Laforgue, *Les complaintes*, a qual abre, depois da dedicatória, com o poema «Préludes autobiographiques» (LAFORGUE, 1885: 7-12).

Na poesia portuguesa do século XX, encontra-se este antepositivo em títulos de inúmeros poemas, dos quais se destacam neste capítulo «Autopsicografia», de Fernando Pessoa (PESSOA, 2006: 45-46), «AUTO-RE / TRATO», de António Pedro (PEDRO, 1998: 49), «Auto-retrato», de Miguel Torga (TORGA, 2000: 497), «Autografia I», de Mário Cesariny (CESARINY, 2004: 36-38), e «Auto-retrato», de Ruy Belo (BELO, 2014: 866). Estes casos são considerados para discutir os efeitos da presença do prefixo «auto-» em nomes de poemas, questionando a sua leitura como autorretratos.

A expressão «nomes de poemas» é sugerida por duas abordagens distintas ao tema do título, ainda que não se ocupem em especial de poemas: «Titre à préciser», incluído em *Parages* (1986), de Jacques Derrida, e *Seuils* (1987), sobretudo os capítulos «Les titres» e «Les intertitres», de Gérard Genette. Ambos os textos apresentam a ideia próxima, que será retomada adiante, de título como nome: «ce qui prendra valeur de titre fonctionnera comme un nom, et même un nom propre», «tout titre [...] produit un

⁴⁸ A obra encontra-se traduzida em Portugal com o título *O Prelúdio ou o Desenvolvimento do Espírito de Um Poeta. Poema Autobiográfico* (2010).

effet nominal, nominalisant – et je dirais même un effet de nom propre» (DERRIDA, 1986a: 226, 230), e «Le titre, c’est bien connu, est le “nom” du livre [...]. L’identification est, dans la pratique, la plus importante fonction du titre [...]» (GENETTE, 1987: 76-77).

Como é sabido, a titulação de obras literárias tem sofrido variações ao longo do tempo, numa história que remonta à Antiguidade, quando uma fita, *titulus*, envolvia e identificava o rolo com o texto, *volumen*. O ato de titular uma obra generaliza-se com a impressão e, no caso específico dos poemas, de acordo com Anne Ferry, em *The Title to the Poem*, é progressivamente a partir do século XVII que se torna mais comum a atribuição de títulos aos poemas pelos próprios autores, sendo difícil averiguar o nome pelo qual os poemas eram conhecidos antes de serem impressos (FERRY, 1996: 1-2). Para Anne Ferry, a definição de títulos pelos próprios autores marca uma mudança de atitude em relação à escrita, à edição e à leitura de poemas, porque o título, ao mesmo tempo que é sinal de autoridade sobre o texto (diz alguma coisa ao leitor sobre o que vai ler, quem o escreveu tem esse direito e esse poder), pressupõe um leitor, envolve uma interação pública (FERRY, 1996: 11). Parte-se assim do pressuposto de que a utilização do antepositivo «auto-» nos cinco títulos mencionados acima, a anteceder na sua publicação os versos dos poemas, resulta de um gesto autoral criador de sentidos de leitura em relação ao poema, admitindo a sua divulgação.

Antes desta atribuição pelo próprio autor, os títulos funcionavam como uma apresentação dos versos feita por alguém que já conhecia o texto: era comum estabelecer, além das indicações em relação à forma da composição («Soneto», como se encontra em relação ao poema de Bocage citado anteriormente), títulos na terceira pessoa do singular, que marcavam a distinção entre o atribuidor do título e o autor do poema. Observa-se essa tendência referida por Anne Ferry considerando exemplos de obras portuguesas publicadas nos séculos XVIII e XIX, em que é notória uma mudança na utilização das pessoas gramaticais. Com efeito, algumas expressões que antecedem os poemas de *A Fénix Renascida*, publicados nas primeiras décadas do século XVIII, encontram-se na terceira pessoa e são provavelmente atribuídas pelo editor, tal como «A Jacinto Freire de Andrade, Autor da *Fábula de Narciso*, a qual daremos como outras suas no Tomo terceiro» (BACELAR, 2017: 189);⁴⁹ mas, avançando historicamente,

⁴⁹ Em *A Fénix Renascida*, há diversos poemas que são precedidos do nome do autor ou das indicações de que é o mesmo ou de que é anónimo; transcreva-se, a título de exemplo, o texto que apresenta uma

observa-se que alguns títulos de *Flores sem Fructo*, de Almeida Garrett, publicado em 1845, são já apresentados na primeira pessoa do singular, como que reivindicando poder autoral na atribuição dos títulos, por exemplo, em «A minha rosa» (GARRETT, 1845: 51).⁵⁰ No século XX, considera-se que os títulos de poemas publicados são definidos (ou pelo menos aprovados) pelo próprio autor, ainda que se alterne o uso das pessoas gramaticais.

Ora, nos títulos em que se usa o prefixo «auto-», mesmo não estando presente nenhum pronome, há um elemento que remete para *eu mesmo*, *tu mesmo*, *ele mesmo*, enfim, para *si mesmo*. Mas quem é ou o que é o *si mesmo* referido nestes títulos?

O poema «Autopsicografia» de Fernando Pessoa ocupa um lugar especial na literatura portuguesa, entre outros motivos, porque é possivelmente o primeiro poema *célebre* publicado em Portugal utilizando o prefixo «auto-» no título («célebre» é um adjetivo muito usado nos estudos sobre «Autopsicografia», como se verá adiante).

A primeira publicação de «Autopsicografia» é de novembro de 1932, do número 36 da revista *Presença* (PRESENÇA, 1993), em que aparece no fim da página 9 com o título todo em maiúsculas e as três estrofes justapostas. O poema terá sido mandado a João Gaspar Simões numa carta de 22 de outubro de 1932, em que Pessoa anuncia o envio de «um pequeno poema» que espera ver publicado no número da *Presença* que está para sair, compensando, assim, a ausência de uma «Nota» para Casais Monteiro, há meses prometida (apud MARTINES, 1998: 205).⁵¹

O manuscrito de «Autopsicografia» tem a data de «1/4/1931» (Dia das Mentiras, note-se), e apresenta ligeiras diferenças em relação à versão da *Presença*, além de ter variantes de alguns versos:

décima do «Doutor» António Barbosa Bacelar, «Deu-se para glosar este mote. *Amores mais que de quem*. Glosa do mesmo Autor» (BACELAR, 2017: 198), ou a que antecede uma décima de Sôror Violante do Céu, «A um Doutor, que chamou à Autora em uns versos, que lhe fez: *Viola, flor e instrumento*» (CÉU, 2017: 303). Nota-se também a recorrente utilização da palavra «retrato» em inúmeros poemas descritivos.

⁵⁰ Para acompanhar esta afirmação de autoridade sobre o texto, lembre-se que Almeida Garrett foi um dos responsáveis pela consagração legal dos direitos de autor em Portugal.

⁵¹ A carta de Fernando Pessoa a Gaspar Simões datada de 22 de outubro de 1932 diz assim: «Meu querido Gaspar Simões: [...] Não tive tempo de completar a *Nota* para o Casais Monteiro [...]. Como, porém, outra colaboração é uma questão simplesmente de copiar-a (e até isto me tem sido mentalmente difícil), ahi lhe envio um pequeno poema. Espero que chegue a tempo para este número da revista» (apud MARTINES, 1998: 205).

Autopsychographia

O poeta é um fingidor.
Finge tam completamente
Que chega a fingir que é dor
~~A própria dor que elle sente.~~
A dor que deveras sente.

E os que leem o que escreve
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que elle teve,
Mas só a que elles não têm;

P'ra que ^{E assim} nas calhas de roda,
Gire^a, a fingir da razão ^{a entreter a razão},
Esse comboio de corda
(Que é o nosso coração
(Chamado o nosso coração

(1/4/1931
(Que se chama o coração.
(PESSOA, BNP/E3 118-46r.)

Apresentam-se adiante contributos para uma avaliação crítica da receção do poema pelos estudos pessoanos, para, a partir do título, discutir a leitura da composição como autorretrato de Fernando Pessoa. Não obstante, considerem-se para começar várias hipóteses de leitura deste título, atentando especialmente no prefixo «auto-».

O título pode estabelecer uma relação entre «auto-*psico*-grafia» e «auto-*bio*-grafia», opondo o «-bio-», que remete para a vida corporal, exterior, e o «-psico-», que remete para a vida mental, interior. Se a palavra «autobiografia» (usada em português já no século XIX; *GDHLP*, 2015: 481) significa o relato (em prosa) da história de vida de um indivíduo, escrita pelo próprio, então a palavra «autopsicografia» indicaria a descrição ou o retrato (em verso) da vida interior do poeta, escrita pelo próprio. Ou seja, o indivíduo admitiria uma *autobiografia*, com factos *biográficos*, enquanto o poeta só admitiria uma *autopsicografia*, com material *psicográfico*, na linha do que Octavio Paz escreve a propósito de Fernando Pessoa: «Os poetas não têm biografia. A sua obra é a sua biografia» (PAZ, 1992: 7). Já Antero de Quental, em cartas a propósito da publicação dos seus sonetos, falava da sua obra como «uma espécie de autobiografia de um pensamento» ou uma «Autobiografia poética», retirando da expressão «autobiografia» o sentido factual e biográfico de «-bio-» e acrescentando-lhe

o «pensamento», a «consciência», as «Memórias morais e psicológicas» (QUENTAL, 2009, 2: 462; QUENTAL, 2009, 3: 100). Ora, para escrever a biografia de um poeta, há «só duas datas – a da [...] nascença e a da [...] morte» (PESSOA, 2015: 84), diz o poema atribuído a Alberto Caeiro (datado de 8 de novembro de 1915) – Alberto Caeiro, que não teve existência enquanto indivíduo nem nascimento ou morte biológica, mas apenas nome e obra dentro da obra pessoana, o que mostra o paradoxo na menção das duas datas *biográficas* que são duas datas simbólicas, com acontecimentos factualmente inexistentes.

O título pode também ser lido como uma «auto-*psicografia*», remetendo para a psicografia espírita, que é a escrita do médium alegadamente provocada por um espírito desencarnado, comumente exercitada a partir do final do século XIX. O primeiro registo conhecido da palavra «psicografia» em língua portuguesa data de 1873, como «psychographia» (GDHLP, 2015: 3179), o que corresponde à forma usada no manuscrito pessoano: «Autopsychographia». ⁵² Admita-se a pergunta: o título diz respeito ao modo como foi escrito aquele poema específico (*este poema resulta de uma autopsicografia*) ou ao fingimento que é sugerido no poema como modo de fazer poemas (*este poema é sobre a autopsicografia, que é o fingimento do poeta*)? Considerando como hipótese que o prefixo «auto-» se aplicaria ao «poeta» do primeiro verso, e que o «poeta» corresponderia ao autor do poema, Fernando Pessoa, este seria o *psicógrafo* (médium) de si próprio.

É conhecido o interesse de Fernando Pessoa pelas ciências ocultas, havendo no inventário das obras que constam da sua biblioteca particular diversos livros sobre estas temáticas, como pode observar-se, por exemplo, pela consulta de *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa* (PIZARRO / FERRARI / CARDIELLO, 2010). Apesar de não se encontrarem entre estes volumes as obras de Allan Kardec ou de William Stainton Moses, que desenvolvem o sentido espírita de psicografia ainda no século XIX, ⁵³ há

⁵² Não se confirmando como seguiu o texto enviado por Fernando Pessoa para publicação na *Presença*, é possível assumir que a atualização ortográfica terá sido efetuada pelos próprios editores da revista.

⁵³ Richard Zenith refere, no texto introdutório a «Comunicações mediúnicas», que «[f]oi em Março de 1916 que Pessoa diz ter descoberto ser médium, mas já antes [...] tinha participado em “sessões semiespíritas”», na linha da «escrita automática, ou mediúnica, [que] entrou em voga na segunda metade do século XIX» (ZENITH, 2014: 209). Ora, a obra de Allan Kardec, *Le livre des médiums ou Guide des médiums et des évocateurs*, de 1861, tem uma secção sobre a psicografia e é editada em Portugal (na sequência de edições brasileiras) no início do século XX, altura em que Fernando Pessoa terá participado frequentemente nas «sessões semiespíritas»: *O Livro dos Mediuns ou Guia dos Mediuns e dos Evocadores* (KARDEC, 1910). William Stainton Moses publica em 1882 a obra *Psychography* e no ano

outras que recorrem a esta terminologia, como *O Espiritismo Contemporâneo*, de A.A. Martins Velho, em que se estabelece que a «*mediumnidade escrevente* ou *psicografia*» pode ser de dois tipos: «*Escrita automática*» ou «*Escrita directa*» (VELHO, 1915: 216).

Acresce que vários textos de Fernando Pessoa referem explícita ou implicitamente a escrita mediúnica: desde os versos de «Tabacaria», que dizem «Como os que invocam espíritos invocam espíritos invoco / A mim mesmo e não encontro nada» (atribuído a Álvaro de Campos e datado de 15 de janeiro de 1928) (PESSOA, 2002: 323), a «Aspectos – Prefácio geral», em que «o autor destas linhas» afirma «Não me digais que sou médium de espíritos estranhos à terra. [...] Médium, assim, de mim mesmo subsisto» (PESSOA, 2007: 143, 148-149), passando por «Um caso de mediunidade (contribuição para o estudo da actividade subconsciente do espírito)», em que se defende que «A mediunidade resulta de um desequilíbrio mental, análogo ao produzido pelo alcoolismo, sendo muitas vezes o estado prodrómico da loucura declarada» (PESSOA, 2014: 337).

Outro dado curioso para acompanhar a leitura do título com sentido espírita é o facto de Fernando Pessoa ter conhecido a edição de 1929 da obra *The Confessions of Aleister Crowley. The Spirit of Solitude. An Autohagiography Subsequently Re-antichristened*, presente na sua biblioteca particular, na qual o prefixo «auto-» é usado a anteceder o equivalente inglês de «hagiografia»: «my memoirs – my autohagiography I playfully called it» (CROWLEY, 1929: 895). Foi a partir da leitura desta obra que Fernando Pessoa iniciou o contacto com Aleister Crowley, o qual motivou, depois da estada do mago inglês em Portugal, em 1930, a publicação da tradução pessoana de «Hino a Pã» na revista *Presença* em 1931 (SIMÕES, 2017). Estas datas são muito próximas da escrita do poema «Autopsicografia», o que pode ter contribuído para a aplicação do prefixo «auto-» a «psicografia», na sequência das leituras ocultistas e do próprio título de Crowley.

Na «auto-psicografia», o poeta seria assim um médium de si mesmo, e o poema uma invocação do próprio espírito, por um lado consciente, deliberada, e por outro lado subconsciente, automática. Ou, noutra linha, todos os poemas seriam autopsicografias: invocações de um *si mesmo* ausente. O espírito não estaria sempre no texto, mas o texto poderia fazer essa invocação ao ser lido: a invocação do autor, do leitor, do seu próprio

seguinte *Spirit Teachings*, obra que também teve circulação em Portugal ainda em vida de Fernando Pessoa: *Ensinos Espiritualistas* (MOSES, 1929).

sentido. Assim, a palavra «autopsicografia» não diria apenas respeito ao modo de escrever o texto (relação entre o autor e o texto), mas também ao modo de ler o texto (relação entre o texto e o autor ou entre o texto e o leitor).

Estas leituras do título «Autopsicografia», quer opondo o elemento «-psico-» em relação ao «-bio-» de «autobiografia», quer destacando o prefixo «auto-» de «psicografia», contribuem para uma aproximação valorizando o componente final, a «-grafia». A «-grafia» remete para a escrita, que tanto pode significar o ato de escrever, por parte do autor, como o efeito desse ato, o poema, destinado ao acontecimento da leitura. O poema fala explicitamente de «O poeta», de «o que [o poeta] escreve» (este poema ou qualquer poema?) e de «os [leitores] que leem o que escreve».

Ora, a *grafia* do poema tem suscitado leituras radicalmente diferentes ao longo das décadas. Os críticos têm dedicado muita atenção a Pessoa – e em particular ao poema «Autopsicografia» –, notando como é significativa a produção sobre o autor – e em particular sobre «Autopsicografia». O poema é na verdade um dos mais lidos e citados da literatura portuguesa, até pela sua inclusão em manuais escolares (mas encontra-se também o primeiro verso ou a primeira quadra em paredes de pastelarias ou em produtos de *merchandising*). Além disso, há ainda variações feitas por outros autores, que tecem a partir de Pessoa uma ampla rede de alusões.

No número da *Revista Estranhar Pessoa* que inclui o *Caderno Marcos da Fortuna Crítica de Fernando Pessoa* (2017), a «Introdução» de Caio Gagliardi e Flávio Rodrigo Penteado assinala o crescimento dos estudos sobre o poeta desde os tempos da *Presença*, estabelecendo que: «Diante daquela que é, provavelmente, a mais extensa fortuna crítica de um escritor moderno em língua portuguesa, tão impossível quanto não deixar de fora referências fundamentais, seria incluir a todas» (GAGLIARDI / PENTEADO, 2017: 7). Perante esta constatação, por um lado, é inevitável garantir que neste breve levantamento se deixarão de fora referências fundamentais, por outro, é possível prometer que se incluirão algumas, nomeadamente as consideradas na enumeração seguinte: de 1942, a «Introdução» de Adolfo Casais Monteiro à antologia de poemas de Fernando Pessoa, *Poesia de Fernando Pessoa*, que inclui «Autopsicografia»; de 1945, a «Simples Introdução» de Joel Serrão ao livro de correspondência de Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*; de 1946, as «Notas [...]» de Jorge de Sena a *Páginas de Doutrina Estética* de Fernando Pessoa; de 1947, a obra *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, de Jacinto do Prado Coelho, em especial as páginas de

«Os motivos centrais»: «Ser e conhecer-se»; de 1950, a obra *Vida e Obra de Fernando Pessoa. História duma Geração*, de João Gaspar Simões, especialmente a secção «Iniciação esotérica» de «O Caminho Alquímico», em parte reproduzida no capítulo «Uma explicação da vida e da obra de Fernando Pessoa» de *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*, de 1973; de 1954, o ensaio de Adolfo Casais Monteiro, *Fernando Pessoa. O Insincero Verídico*, depois incluído apenas como «O Insincero Verídico» em *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*, de 1958; de 1961, o artigo de Jorge de Sena, «“O Poeta é um Fingidor” (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)», da obra «*O Poeta é um Fingidor*», depois incluído também em *Fernando Pessoa & C^a Heterónima (Estudos Coligidos 1940-1978)*, de 1982; de 1986, o estudo «Fernando, Rei da Nossa Baviera», de Eduardo Lourenço, incluído em *Fernando Rei da Nossa Baviera*; de 1987, as páginas de José Gil na obra *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*, em especial «A Arte da Insinceridade»: «Poesia e Heteronímia»; e, finalmente, de 1995, a obra *Um Medo por demais Inteligente: Autobiografias Pessoaanas*, de Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro, em particular «Na cidadela»: «Crise de letras».

Assinale-se que, entre estas referências, há repetições ou textos que incluem apenas poucas linhas sobre «Autopsicografia». Falta, desde logo, José Régio, cujos comentários à obra de Fernando Pessoa indiciam uma atitude crítica de oposição em relação a «Autopsicografia» (leiam-se a título exemplificativo as páginas dedicadas a Pessoa em *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*, de 1941). Falta ainda José Augusto Seabra, cuja leitura de «Autopsicografia», incluída nas obras *Fernando Pessoa ou o Poetodrama* (1960) ou *O Coração do Texto. Le cœur du texte* (1996), tem pontos de contacto notórios com a de Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro. Não se considera a receção imediata da composição, nem a sua relação com o poema «Isto», publicado no número 38 da revista *Presença* em abril de 1933.⁵⁴ Não se desenvolve o exame de estudos de críticos estrangeiros, como o contributo de Massaud Moisés para a leitura do poema (incluindo o título), publicado em *Fernando Pessoa: o Espelho e a Esfinge* (1958), nem de estudos mais recentes, como o ensaio de Victor Mendes que acompanha o poema em *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do*

⁵⁴ Quanto à relação entre os poemas «Autopsicografia» e «Isto», veja-se, por exemplo, o trabalho de José Augusto Seabra (SEABRA, 1996).

Século XX (2002) ou o verbete «Autopsicografia» de Manuel Gusmão no *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português* (2008).⁵⁵

Em relação aos elementos que constam da enumeração apresentada, façam-se para começar duas observações: por um lado, o facto de a referência inicial ser da primeira antologia de Fernando Pessoa organizada por Adolfo Casais Monteiro (1942) é revelador do destaque que foi dado pela crítica a este poema desde cedo; por outro lado, deste conjunto de obras críticas portuguesas que dedicaram linhas ou páginas a «Autopsicografia», apenas a última que aqui se apresenta, de Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro (1995), se ocupa expressamente do título na análise do poema. Isto, se se excetuar o adjetivo «sugestivo» com que é caracterizado por Gaspar Simões, no livro em que o crítico o recria no seu próprio título *Heteropsicografia de Fernando Pessoa* (SIMÕES, 1973: 69), ou também a utilização da palavra por Jorge de Sena, ao afirmar que o *Ultimatum* de Álvaro de Campos é uma «autopsicografia» do seu autor (SENA, 1961: 27).⁵⁶

Com efeito, Casais Monteiro, na «Introdução» a *Poesia de Fernando Pessoa* (1942), transcreve as duas primeiras quadras, mas não menciona sequer o título, apresentando o poema como uma «curiosa poesia», cujo centro é o verso «Não as duas que ele teve» (MONTEIRO, 2006: 10). Joel Serrão, por sua vez, inclui o «célebre poema» todo na sua «Simples Introdução» a *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues* (1945), criticando aqueles, «em geral» (à exceção de Casais Monteiro), que só se fixam no primeiro verso, já que o poema é uma afirmação clara de que o poeta «sente realmente» (SERRÃO, 1945: 11-12). Serrão termina a sua breve análise com um parêntesis em que confessa que a terceira quadra é de difícil interpretação, apesar de isso não pôr em causa a leitura que faz das duas quadras anteriores (SERRÃO, 1945: 12). Ou seja, num texto em que começa por criticar, sem nomear, os que apenas leem uma parte do poema, acaba por fazer o mesmo: não inclui nenhuma palavra em relação ao título nem apresenta nenhuma leitura para a última estrofe. Este facto não passa despercebido a Jorge de Sena, que nas suas «Notas [...]» a *Páginas de Doutrina Estética* (1946) repara neste «abandono» por parte de Serrão, considerando que a obra de Pessoa tem sido «incompletamente interpretada» (SENA, 1962: 266-267): Sena assinala o desvio habitual

⁵⁵ A análise de Manuel Gusmão define o poema uma «ars poetica» e relaciona-o com Valéry, Nietzsche e Eliot, terminando por «contar as dores» do poema para sublinhar que a «multiplicidade das dores» indica a «irrevogável pluralidade do sentido» (GUSMÃO, 2008: 67-68).

⁵⁶ Não obstante, o referido estudo do brasileiro Massaud Moisés defende que o título «Autopsicografia» pode ter valor mediúnico, filosófico ou psicológico (MOISÉS, 1998: 52-53).

da atenção para as duas primeiras estrofes e avança com uma leitura também para a terceira quadra do «célebre poema», na qual destaca a importância do par «razão-emoção» (SENA, 1962: 267).

Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa (1947) inclui uma breve análise da «célebre “Autopsicografia”» (COELHO, 2007: 61). Nesta obra, Jacinto do Prado Coelho transcreve apenas a primeira quadra e defende que o primeiro verso contém «o sentido global do poema», contrariando expressamente Joel Serrão e não se referindo a este propósito a nenhum dos outros autores (COELHO, 2007: 61). João Gaspar Simões, em *Vida e Obra de Fernando Pessoa* (1950) e em *Heteropsicografia de Fernando Pessoa* (1973; este último estudo reproduz a parte relativa ao poema de *Vida e Obra [...]*, acrescentando algumas palavras iniciais), transcreve as três quadras do poema e comenta cada uma delas, mas sublinha que na primeira está uma proposição fundamental do poema implícita nas restantes, cujo sentido é «claro»: o poeta Fernando Pessoa finge uma dor que sente, mas «a dor que o poeta realmente sente não é a dor que comparece, ou deve comparecer, na sua poesia» (SIMÕES, 1973: 69-70). Também Casais Monteiro, em *Fernando Pessoa. O Insincero Verídico* (1954), depois publicado em *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa* como «O Insincero Verídico» (1958), considera os «famosos versos» de «Autopsicografia» como «uma das [...] mais claras declarações estéticas» pessoanas (MONTEIRO, 1958: 123), numa leitura em alguns pontos próxima da de Gaspar Simões, e volta a sublinhar a duplicação da dor: Fernando Pessoa diz que «a dor fingida, na poesia, exige uma dor real; o que ele não diz é que seja uma só – e aqui está o ponto essencial» (MONTEIRO, 1958: 124). Sena retoma a leitura de «Autopsicografia» em «“O poeta é um fingidor” (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)», incluído em «*O Poeta é um Fingidor*» (1961), abstendo-se de citar integralmente o poema, mas voltando a criticar as leituras parciais, embora assinala numa nota que o trabalho de Prado Coelho é «dos mais sérios estudos sobre Fernando Pessoa» (SENA, 1961: 46). O autor defende assim que o primeiro verso não pode ser lido sem os outros, porque o fingimento poético não significa «pura e simplesmente *fingir*, qual os detractores de Fernando Pessoa leram no primeiro verso (e não nos outros) da *Autopsicografia* que de “ele-mesmo-ele mesmo” o poeta [...] escreveu» (SENA, 1961: 23). No entanto, o próprio Sena não desenvolve uma leitura próxima às três quadras do poema, apresentando antes uma proposta geral sobre o seu sentido em que enaltece o fingimento artístico. Também Eduardo Lourenço, em «Fernando, Rei da

Nossa Baviera», de *Fernando Rei da Nossa Baviera* (1986), cita o «famigerado» primeiro verso, lamentando que todos aqueles que o sabem de cor se esqueçam «em geral, que essa arte poética significava para quem assim se exprimia o impossível sonho de uma *poesia sem fingimento*» (LOURENÇO, 1986: 11). Já José Gil, em *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações* (1987), discorre sobre a «arte da insinceridade» pessoana mencionando o «célebre» poema «Autopsicografia» (GIL, 1987: 231-232), em relação ao qual valoriza a «construção» poética e o «paradoxo» como expressão da «essência» da realidade (GIL, 1987: 237).

Com esta breve apresentação dos textos da lista, excluindo o último, pretende-se mostrar: que o poema «Autopsicografia» é considerado à partida pela crítica, desde a década de 1940, como «célebre», já que todos os autores falam do «célebre» poema ou dos «famosos» ou «famigerado[s]» versos, que foram inclusive «demasiado citados» e que se sabem «de cor»; como a leitura do poema parece ter sido desenvolvida por partes (sendo o foco dado a um verso, a uma quadra, a outro verso), apesar de nunca ter sido realizada uma análise do título «Autopsicografia», e como quase todos os autores criticam leituras alheias «em geral», nem sempre identificando os seus destinatários (Joel Serrão é o principal alvo nomeado), particularmente pelo facto de essas leituras não serem completas ou de se fixarem apenas num verso ou numa quadra; que todos estes textos acabam por orientar as leituras para a interpretação do fingimento, associando-o a uma intrincada rede terminológica em que são usados os vocábulos «sinceridade», «insinceridade», «autenticidade», «realidade», «verdade», «mentira» («artifício» também, apesar de não ser tão comum). As subtis associações entre estas palavras dominaram as referidas leituras de «Autopsicografia» ao longo de cinco décadas de estudos críticos em Portugal.

Na verdade, Serrão opõe o par sinceridade-verdade ao par fingimento-mentira, para defender que o primeiro verso é irónico, já que Fernando Pessoa não finge – diz a verdade, é sincero «como os restantes mortais», exprime-se «a si próprio» (SERRÃO, 1945: 8, 12). O título que Serrão dá ao seu texto, «Simples Introdução», prepara a humildade da tarefa a que se propõe: não só a sua leitura é *simples* no modo de lidar com as contradições do texto e de confessar as dificuldades interpretativas, como acaba por *introduzir* as diferentes leituras que os outros autores fizeram do poema, em alguns casos por oposição expressa a Serrão.

Prado Coelho é um destes autores. O académico cria uma tipologia de sinceridade: a «sinceridade imediata do homem vulgar» ou «sinceridade humana convencional» (segundo, Joel Serrão, a que é mantida por Pessoa); a «austera sinceridade humana, não convencional», à qual Pessoa renuncia; e finalmente, a «sinceridade mais fácil do *fingimento*, que é a conformidade entre a expressão e o que se *finge* sentir» (COELHO, 2007: 62). O poeta opta «quase sempre», segundo Prado Coelho, por esta sinceridade «mais fácil», em que cabe (de acordo com o corpo do texto e as notas de rodapé) o fingimento, a autenticidade, a verdade e até a evocação da ficção e da mentira (COELHO, 2007: 62). Sem prejuízo do mérito hermenêutico de Prado Coelho, assinala-se que a utilização do adjetivo «fácil» não será talvez o mais apropriado, e, em particular, em relação a um tipo de «sinceridade» cujo sentido é tão amplo e contraditório como o que o próprio autor apresenta. Além disso, não deixa de ser estranho que se parta de uma conjectura em relação a uma opção hipotética de Fernando Pessoa («esta dificuldade [...] terá levado Pessoa a hesitar entre dois caminhos»; «Pessoa optou quase sempre pelo segundo caminho»; COELHO, 2007: 62), que prende o autor à primeira quadra, cujo sentido resume: «o poeta, sendo por excelência um *expressor*, é por excelência um *fingidor*» (COELHO, 2007: 61).

Sena considera que a questão da sinceridade está «em primeiro plano» na obra de Pessoa, mas da «*sinceridade metafísica*» e não da «sinceridade ética, irmã dos bons costumes» (SENA, 1962: 266). O fingimento é a «mais autêntica sinceridade intelectual», mas «a “mentira” consciente e voluntária do poeta» (e aqui Sena convoca os versos de Nietzsche) não significa simplesmente «fingir», porque a «verdade em poesia» tem de elidir a antinomia factual «verdadeiro-falso» (SENA, 1961: 42, 23-24). Assim, é por meio do fingimento poético que se atinge a «*expressão autêntica*» (SENA, 1961: 23). Ainda que Sena respeite a leitura de Prado Coelho, distingue e separa porventura com mais rigor, na sua própria tipologia de sinceridade, a verdade factual, real, biográfica, da verdade poética.

Já Gaspar Simões defende que o poeta Fernando Pessoa finge «a dor de que teve experiência directa», a dor «que o poeta realmente sente», apesar de não ser esta a «comparecer» nos seus poemas (SIMÕES, 1973: 69-70). Neste sentido, associa a transformação da dor ao «caminho alquímico» para o «oculto», mencionado por Fernando Pessoa na parte final da carta a Casais Monteiro sobre a génese dos heterónimos, para propor que «Autopsicografia» revela o modo como Fernando Pessoa

«comunica com o Absoluto»: o sentido do texto com o «sugestivo título *Autopsicografia*» (o adjetivo «sugestivo» é acrescentado na publicação de 1973) é o do «“fingimento” através do qual o poeta tentou o desdobramento por via do “drama em gente” e veio a obter a mais perfeita forma de comunicação com o Ente Supremo: a poesia de Fernando Pessoa ele mesmo» (SIMÕES, 1973: 69). Ainda que possa ser profícuo acompanhar a leitura do poema com outras fontes, a proposta de Gaspar Simões encontra no poema a justificação de afirmações epistolares («Autopsicografia» é a descrição do processo através do qual Fernando Pessoa comunica com o «Ente Supremo»), numa linha explicativa já sobejamente criticada. Outro aspeto contestado na leitura de Gaspar Simões prende-se com a heteronímia: num trabalho aberto à totalidade da obra poética pessoana, o biógrafo considera «Autopsicografia» como a manifestação do fracasso do «drama em gente» (fala em «impotência criadora») e uma consagração da poesia ortónima como «lirismo» e «expressão poética pròpriamente dita» que permite a «comunicação com o Absoluto» (SIMÕES, 1973: 68-69). Se Gaspar Simões empreende uma tarefa ambiciosa na «explicação» de «Autopsicografia», esforçando-se por fazer uma leitura completa, parece ser levado por um entusiasmo que o afasta do texto poético.

Casais Monteiro, como se sabe, é um severo censor da obra de Gaspar Simões sobre Pessoa. No entanto, ainda antes da publicação de *Vida e Obra [...]*, na sua «Introdução», Casais Monteiro escreve que a unidade da obra pessoana está em ser «uma cadeia ininterrupta de esforços para estabelecer o contacto do homem com o universo» (MONTEIRO, 2006: 12), de certa forma antecedendo o que viria a dizer Gaspar Simões sobre a comunicação com o «Absoluto». Nesta «Introdução», Casais Monteiro defende uma interpretação dos poemas separando a vida e a obra, pois os poemas não poderão dizer nada sobre o «vivido»: «Para a sua obra, [...] Pessoa nunca quis saber da vida para nada» (MONTEIRO, 2006: 9). No entanto, o autor acaba por se contradizer ou embaraçar em alguns momentos: quando sublinha as «dores» do poema, afirma que «O poeta poderá não ter sentido aquilo de que fala, mas pode dar a qualquer coisa uma emoção [...], que de qualquer modo ele tem» (MONTEIRO, 2006: 10); quando fala do «tom irónico» da escrita, diz que o mesmo é «tão característico da maneira humana de ser de Pessoa» (MONTEIRO, 2006: 16); quando observa que, «por sua confissão, e pelo que da sua vida sabemos, Fernando Pessoa é um abúlico» (Gaspar Simões usa o mesmo adjetivo; SIMÕES, 2017: 682), justifica que «não o dizem apenas as suas cartas.

Dizem-no os seus poemas» (MONTEIRO, 2006: 17). Mas o poeta presencista vigia-se, lembrando que, se Pessoa afirma «O poeta é um fingidor», também pode afirmar o oposto (MONTEIRO, 2006: 19). Em «O Insincero Verídico», Casais Monteiro sublinha que fingir «não quer dizer mentir», «quer dizer, sim, que com a dor o poeta faz outra coisa; que a dor fingida, na poesia, exige uma dor real; o que êle não diz é que seja uma só – e aqui está o ponto essencial» (MONTEIRO, 1958: 124). A análise volta assim a valorizar as «duas dores» e a apoiar-se no aforismo de Campos, «Fingir é conhecer-se», porque «só fingindo se pode dizer a verdade, só fingindo a dor o poeta pode exprimir a dor verdadeira» (MONTEIRO, 1958: 126), o que explica o epíteto atribuído por Casais Monteiro a Pessoa: «O Insincero Verídico». Nesta linha, Pessoa não pode ser declarado «sincero», porque isso seria como declará-lo «mentiroso» (MONTEIRO, 1958: 126); ou seja, Casais Monteiro associa fingimento a insinceridade, mas liga ambos à verdade poética.

O «contacto entre o homem e a sua verdade, ou antes, entre o homem e a Verdade» é, para Eduardo Lourenço, na leitura que faz de «Autopsicografia», o «impossível sonho» de Fernando Pessoa expresso pela sua poesia (LOURENÇO, 1986: 11). Não há nesta obra a ligação direta imaginária entre as emoções e as palavras (LOURENÇO, 1986: 11), mas apenas «a agonia da imagem [...] da Poesia como pura modulação do sentimento e da emoção espontâneos» e a consciência de que «a verdade nos está vedada», «no plano das sensações, dos sentimentos, das emoções e das ideias» (LOURENÇO, 1986: 11, 16). Não obstante, Eduardo Lourenço chega a definir a heteronímia de Pessoa como «o jogo da sua verdade», no texto em que analisa «Autopsicografia» (LOURENÇO, 1986: 9), sublinhando como esta relação com a verdade, própria ou universal, está no cerne da produção poética de Pessoa.

Por sua vez, José Gil considera que «Autopsicografia» condensa o processo da «arte da insinceridade», de «formação da máscara», que cria uma «sinceridade mais profunda do que a sinceridade ingénua, não trabalhada, do puro vivido não-artístico» (outra tipologia) (GIL, 1987: 231-232, 238). Nesta arte pessoana, o paradoxo é uma das principais figuras usadas, sendo aliás a figura central do poema «Autopsicografia» – «A *Autopsicografia* exprime-se por meio de paradoxos: o poeta chega ao ponto de fingir a dor que sente realmente. A dor não é fingida nem real, é construída» (GIL, 1987: 237). Acrescenta ainda José Gil que o «paradoxo não é um simples enunciado, a realidade é paradoxal, o paradoxo exprime a sua essência» (GIL, 1987: 237). Esta leitura parece

acompanhar a de Jorge de Sena ao desligar a verdade artística da verdade não-artística (Casais Monteiro tenta seguir este caminho, mas não é consequente, porque faz depender a primeira da segunda). A ênfase dada por Gil à «construção», à escrita, é significativa, ainda que o poema vá além da «relação vida-literatura» na perspectiva do «trabalho artístico» do poeta, ao contemplar também a leitura do que está escrito. O realce dado por Gil ao paradoxo enquanto qualidade do real é também um reconhecimento da complexidade do poema, que afasta a leitura dicotômica de Joel Serrão: fingimento-mentira e sinceridade-verdade.

Há então várias tipologias de sinceridade, que resultam de diferentes combinações entre os termos. No entanto, ainda que com diferentes formulações, Serrão e Prado Coelho, Casais Monteiro e Gaspar Simões, Sena e Gil entendem os versos de Pessoa como «expressão» de «verdade» poética. A principal diferença está na relação dessa «verdade» poética com a verdade factual do «vivido» e com a sinceridade «comum». Para Lourenço, a poesia pessoana é também «expressão», mas da consciência da impossibilidade de chegar à verdade, ou, quando muito, do «jogo da sua verdade» (LOURENÇO, 1986: 9). Outro ponto de discordância nestas leituras de «Autopsicografia» é o da relação entre poesia e conhecimento: Casais Monteiro é o primeiro a associar o poema ao aforismo de Álvaro de Campos «Fingir é conhecer-se», apontando a discussão para a questão do conhecimento (MONTEIRO, 2006: 11). Serrão diz que este «problema gnoseológico», embora presente, não é o mais importante em Pessoa: o mais importante é o assunto «comezinho» da sinceridade (SERRÃO, 1945: 8). Sena discorda totalmente de Serrão, retomando o aforismo de Campos e defendendo que o «problema fundamental» de «toda a obra» pessoana é o «“problema gnoseológico do conhecimento”» (SENA, 1962: 266). Também Prado Coelho associa o poema a «Ser e conhecer-se» (COELHO, 2007: 57-62), e Lourenço aprofunda este sentido com a ideia «da *poesia-conhecimento* que [de acordo com Lourenço] Pessoa nos revela» (LOURENÇO, 1986: 32), ainda que não o faça nas linhas que dedica a «Autopsicografia». Já segundo Gaspar Simões, e apesar de também citar o aforismo de Campos, a poesia não seria para Pessoa uma «forma de conhecimento», mas uma «forma de comunicação com o Ente Supremo» (SIMÕES, 1973: 66, 72).

Nota-se, então, como o poema, ou parte do poema, é considerado para reflexões gerais sobre a poesia e para leituras globais sobre a obra de Fernando Pessoa, até mesmo como «arte poética» pessoana, conforme expressamente assinala Lourenço

(LOURENÇO, 1986: 11). Perante esta afirmação, é surpreendente que nenhum dos referidos autores se debruce sobre o título, mais ainda sabendo que a palavra «Autopsicografia» não é uma palavra comum (não era à data da divulgação do poema e continua a não ser) e que a própria inclusão do prefixo «auto-» era na altura da publicação extravagante. Por exemplo, para explorar possíveis sentidos do título, Sena poderia ter feito uma associação entre a autobiografia e o poema «Autopsicografia» para opor a escrita do «factualmente vivido» à escrita da «razão-emoção». Gaspar Simões poderia também, na linha do esoterismo e do ocultismo, ter associado a «Autopsicografia» à psicografia espírita: o título seria então um indício textual da ligação do poema ao ocultismo.

Como já referido, a leitura de «Autopsicografia» realizada por Américo Lindeza Diogo e Rosa Sil Monteiro em *Um Medo por demais Inteligente: Autobiografias Pessoa* (1995) é a que, deste limitado conjunto que se apresenta, mais explora a relação entre o título e os versos do poema. A parte da obra que analisa «Autopsicografia» não usa nem uma vez estas palavras: «sinceridade», «insinceridade», «autenticidade», «realidade», «verdade», «mentira» (usa apenas «mentiroso» quando cita o dicionário), nem refere nenhum dos críticos de Pessoa antes mencionados. No entanto, é o primeiro e único texto da enumeração antes apresentada a complementar a análise das quadras com apontamentos sobre o título. Não deixa de ser curioso que tanto Gaspar Simões como Casais Monteiro classifiquem as declarações do poema como «claras», porque Lindeza Diogo e Sil Monteiro advertem para «“impressão” [...] de certeza/s» provocada pelo texto, já que este «*finge* uma facilidade de apreensão imediata, e institui-se pura denotação, como que obrigando à não resistência» (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 55).

Assim, partindo de considerações sobre o «possível interesse pela instância autobiográfica em Pessoa», sugere-se nas páginas de *Um Medo por demais Inteligente* um esvaziamento da «matéria biográfica» na sua obra, em que são «legados o ritmo e a letra», o que não significa no entanto o desaparecimento da autobiografia, já que a «matéria biográfica pode vir a ser, assim, uma *Autopsicografia*» (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 55; *itálico no original*). Os autores sublinham que o título alerta «para uma auto-análise da escrita», o que o torna não apenas «um enquadramento paradigmático», mas uma «palavra tridimensional que remete para a etimologia, e funciona, à partida (e à chegada), como “click” e macrotextualidade» (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 56). Neste

sentido, Lindeza Diogo e Sil Monteiro exploram a etimologia de «poeta», «fingir», «fingimento» e «fingidor», para realçar aproximações semânticas entre os termos, e destacam também que o facto de as letras de «dor» aparecerem em palavras como «fingidor», «roda» e «corda» obriga a «uma leitura interseccionada, [que] faz coincidir todos os tradicionais níveis da gramática: morfologia, sintaxe, semântica» (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 58): «A dor tridimensionada, ou a autopsicografia, ou a auto-análise da escrita, ou a análise que a escrita de si mesma faz [...] são bem o pensamento laborado e elaborado», em que as próprias letras constroem a sua «interminável prosopopeia» (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 59-60).

Se da lista de referências que se apresentam se nota um afastamento da crítica em relação a uma leitura romântica do poema como expressão de *si próprio*, a análise de Lindeza Diogo e Sil Monteiro está no extremo oposto de uma leitura *à letra* – «à letra» não significa «de modo literal», porque «a denotação é a última (ou a primeira) das conotações» (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 60), significa «atenta à letra», já que os autores vão ao ponto de esmiuçar o «comboio de corda» para descobrir, além das três letras de dor desordenadas em «corda», o erre de «razão» no centro da palavra (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 59). As três dimensões de «dor» seriam, assim, nas letras do texto: «roda», «corda» e «razão» (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 59). Ainda que esta proposta quase provoque uma *vertigem literal*, tem a vantagem de fundir a dualidade mencionada por Sena do par «razão-emoção» numa mesma «brincadeira» tridimensional.

À luz destas leituras, observe-se novamente a publicação de «Autopsicografia» na revista *Presença*: o título com três componentes, o poema com três quadras. Aproveitem-se as sugestões anteriores sobre a centralidade da «dor» no poema e a proposta de Lindeza Diogo e Sil Monteiro de uma «leitura interseccionada» para cruzar o título e as quadras. Ligando as «dores» centrais do poema ao «-psico-» central do título, este poderia ser parafraseado como «a própria [Auto-] dor [-psico-] escrita [-grafia]»: «Autopsicografia» – «a própria dor escrita». Curiosamente, no manuscrito do poema, Pessoa rasura o verso «A propria dor que elle sente» e opta por «A dor que deveras sente», eliminando «propria» no sentido de «pertencente exclusivamente ao poeta» (PESSOA, BNP/E3 118-46r). Ora, entendendo dor como metonímia da emoção, «a própria dor escrita» é uma definição possível de poesia, «a própria emoção escrita»: «Autopsicografia» – «Poesia».

Os três componentes do título, unificados numa só palavra, «Auto-psico-grafia», podem relacionar-se com as três estrofes do poema, justapostas na edição da *Presença*. Mas há um contraste entre a complexidade dessa única palavra do título, composta por três elementos, e a simplicidade formal do poema, composto por três quadras de redondilhas maiores com rima cruzada – «um pequeno poema», como escreve Fernando Pessoa na carta em que o envia a Gaspar Simões (*apud* MARTINES, 1998: 205). A este contraste acrescem outros entre «fingidor»-«finge» e «deveras», entre as diversas «dores» mencionadas, entre «o que escreve» e «os que leem o que escreve», entre «o coração» e «a razão». As antíteses apresentadas pelo poema exprimem, recorrendo à expressão de José Gil, a «realidade [...] paradoxal» da própria poesia (GIL, 1987: 237).

A segunda estrofe liga-se à primeira pela conjunção coordenativa «e» e a última estrofe abre com a conclusiva «e assim», relacionando o conteúdo das duas primeiras com o sentido conclusivo da última, ou seja, propondo uma leitura da última estrofe conjugando a primeira relativa ao «poeta» e a segunda relativa aos «que leem o que escreve». A última estrofe usa a imagem do «comboio de corda / Que se chama o coração» a girar nas «calhas da roda» entretendo a razão. No manuscrito do poema, há duas variantes para o último verso, «Que é o nosso coração» e «Chamado o nosso coração», tendo Fernando Pessoa optado por publicar a que aparece em último lugar: «Que se chama o coração» (PESSOA, BNP/E3 118-46r). Nota-se nestas variantes um apagamento do possessivo «nosso» (que incluiria na primeira pessoa do plural «O poeta» e «os que leem o que escreve»), tornando mais impessoal ou abstrato o conteúdo da última estrofe – e do poema. Para a analogia estar simetricamente completa na imagem apresentada, o elemento metafórico que corresponderia a «razão» poderia ser a criança, entretendo-se com o «comboio de corda» a girar nas «calhas da roda». Lindeza Diogo e Sil Monteiro, além de chamarem a atenção para a presença das três letras de «dor» nas palavras «corda» e «roda» e nos vocábulos «fingidor» e «dor», relembram que «corda» é o plural latino de «coração» (DIOGO / MONTEIRO, 1995: 59). Há uma «razão» (mente, consciência?) que é entretida, alimentada, pelo movimento circular do «coração» (emoção, subconsciência?). A criança é a razão, o brinquedo é o coração, o entretenimento é a poesia, uma brincadeira, um jogo de palavras e emoções. Por meio da conclusiva «e assim», que liga as duas primeiras estrofes à última, a criança-razão seria não só o «poeta» que escreve, mas também «os que leem o que escreve», o brinquedo-corção seria a «dor»-emoção (as várias dores, como no plural «corda» de

corações), e a brincadeira-poesia seria o que tudo envolve, incluindo o poeta, o poema e o leitor.

A utilização de «auto-» em «Autopsicografia» instaura poeticamente no prefixo a irresolução entre a pessoalidade ou a impessoalidade do título, expondo o enigma da relação entre a escrita, o poema, a leitura, mas confirmando ao mesmo tempo a interação pública pressuposta pela atribuição do título. Assim, o «auto-» pessoano poderia remeter, na sua potencialidade de sentidos, não só para o poeta (Pessoa ou qualquer poeta) ou para o poema («Autopsicografia» ou qualquer poema), como *retrato do autor* ou *retrato do retrato do autor*, mas para a própria poesia («Autopsicografia», «a própria dor escrita», «poesia»), para o sistema poético (ou mesmo para *toda uma literatura?*), composto como a palavra do título, envolvendo em *si mesmo* a relação entre «-psico-», «-grafia», autor, leitor, escrita, leitura, poema. Mas não será este o melhor retrato de Fernando Pessoa – um retrato da própria poesia?

Não obstante a riqueza do título, este não estabelece nenhuma conexão explícita com as artes plásticas, como se admitiu na INTRODUÇÃO que poderia acontecer em relação ao uso da palavra «autorretrato» no contexto poético. O facto de Pessoa optar, ao usar o prefixo «auto-», por «Autopsicografia» pode precisamente ser revelador de uma associação do vocábulo «autorretrato» às artes plásticas. Na mesma revista *Presença*, no número 24, de janeiro de 1930, a primeira página traz um «auto-retrato do pintor com seu filho» assinado «Mario Eloy / Berlim / 29» (*PRESENÇA* II, 1993). Como foi mencionado antes, a expressão «retrato do autor [ou pintor]» começa a ser substituída no século XX por «auto-retrato»: neste título de Mario Eloy, vê-se uma espécie fusão entre as duas formas, «auto-retrato do pintor», e o uso da terceira pessoa em «seu filho».

A que é talvez a primeira ocorrência do vocábulo «autorretrato» no título de um poema português parece precisamente fazer a ligação entre as artes plásticas e a poesia: o soneto «AUTO-RE / TRATO» de António Pedro, publicado em 1938 (recorde-se que a primeira dicionarização data de 1949). Este poema aparece em *Casa de Campo. Poema*, uma edição do autor, no âmbito das experimentações dimensionistas de António Pedro, que em 1935 havia assinado o *Manifeste Dimensionniste* em Paris, e em 1936 havia publicado o «manifesto-resumo» da «poesia dimensional» em Lisboa e aderido ao grupo surrealista inglês (MARINHO, 1987: 17, 190; CUADRADO, 1998: 28; TCHEN, 2001: 59). O livro *Casa de Campo. Poema* não tem numeração de páginas e apresenta vários

desenhos, começando com uma página de cortina com «AUTO-RE / TRATO» (aqui, a barra marca uma mudança de linha), seguida do texto todo em maiúsculas (na primeira edição, título e poema estão em páginas diferentes):

AUTO-RE
TRATO

MAGO DE ME FAZER HISTÓRIA E GUERRA,
CAPAZ EM CADA IMAGEM DE SERVIR
A MINHA IMAGEM D'OIRO QUE UM PORVIR
BREVE DESFAZ E N'OUTRA IMAGEM SE ERRA,

OU LOUCO DE TREMER-ME, PELA SERRA
ÁRVORE DOIDA EM TRANSE DE FLORIR
MÃOS COMO FRUTOS, E OLHOS A DORMIR
AO MARULHO DAS ONDAS, SOBRE A TERRA,

QUERO-ME, TONTO, A TORNAR EXACTO E CERTO,
QUOTIDIANO E VIL, COMO SUPONHO
TÃO NECESSÁRIO QUE SE SEJA, AQUILO

QUE ULTRAPASSANDO O LIMIAR INCERTO
DO QUE É, EM SUA VE (DE DIVINO) TRILO
RECREIA EM MUNDO O QUE NASCEU NUM SONHO.
(PEDRO, 1938: s.p.; PEDRO, 1998: 49.)

Embora o título possa incluir a aceção visual, não se apresenta como um poema ecfrástico sobre ou a partir de uma pintura específica (não é criado esse efeito), como, por exemplo, o «Selbstbildnis aus dem Jahre 1906» de Rainer Maria Rilke, publicado em 1907 com a palavra alemã equivalente a «autorretrato» no título, ligando-se pela data ao retrato de Rilke pintado por Paula Modersohn-Becker em 1906 (RILKE, 1907: 62). No livro de António Pedro, depois da página com o soneto, aparece outra cortina com «CASA DE / CAMPO» (o título do livro é o mesmo de um dos conjuntos que o compõem), poema numerado em sete partes e datado no final: «Molêdo, Novembro de 1937». De seguida, vem outra cortina com «OUTROS / POEMAS» e vários títulos acompanhados unicamente de desenhos ou de desenhos e palavras, «MEMÓRIA / DA TARDE», «VIAGEM», «PÁSCOA / NO MINHO», «GUERRA». Ora, num livro que tem vários poemas com desenhos e palavras, e outros que são apenas desenhos, sem palavras, o facto de «AUTO-RE / TRATO» surgir no início, onde era comum

aparecerem retratos visuais do autor (recorde-se o já referido «retrato do autor por elle-proprio» de Almada Negreiros, que abre *A Invenção do Dia Claro*; NEGREIROS, 2005: 1-7), é um gesto significativo: onde haveria uma expectativa de desenho, há um poema, onde haveria uma expectativa de palavras (de «OUTROS / POEMAS»), há desenhos. Note-se que António Pedro produziu diversos autorretratos visuais, e pelo menos um deles, de 1940, tem mesmo a palavra «Auto-retrato» manuscrita pelo autor, no canto inferior direito (*ANTÓNIO PEDRO [...]*, 1982: 67-68). Com efeito, na «Nota-circular acerca de mim mesmo», em que apresenta o referido «manifesto-resumo» da «poesia dimensional», António Pedro preconiza que «[a] poesia precisa cada vez menos de palavras. A pintura precisa cada vez mais de poesia» (PEDRO, 1998: 97),⁵⁷ o que revela que esta utilização do título num soneto tem um sentido programático de esbatimento das fronteiras entre as artes, que promove uma mútua contaminação entre elas.

O facto de o título «AUTO-RE / TRATO» estar escrito em duas linhas pode decorrer de uma opção editorial (tal como: *todos os títulos que têm mais do que uma palavra aparecem em duas linhas*). No entanto, os que são compostos por apenas uma palavra não estão divididos como «AUTO-RE / TRATO». Acresce que a quebra não é no lugar do hífen: é a meio da palavra «retrato». Esta translineação promove assim outras leituras: o desdobramento do autorretrato em desenho ou poema (coerente com o propósito dimensional de conciliar as diferentes artes); a simultânea separação e proximidade entre o autor e o retrato; a dualidade de «AUTO-RE» e «TRATO», inclusive pela via italiana etimológica, já que o equivalente de «autor» em italiano é «autore» e que «trato»-«retrato» aparece em português a partir de «tratto»-«ritratto» do italiano, como assinalado antes. No texto «Identidade e Literatura: o Eu, o Outro, o Há», publicado no «*Dossier* Autorrepresentação Autobiografia Autorretrato» da revista *Diacrítica* (2012), João Barrento começa por contar que certa vez escreveu por lapso «autor-etrato» em vez de «auto-retrato», e que a partir daí estabeleceu um esquema de pensamento (apresentado na digitalização das anotações) em que relacionou elementos morfológicos e conceptuais: se o hífen, «-», marca a separação, a «distância», então o «e» marca a ligação, o «elo», entre «o agente (autor) e a acção (o “trato”）」 (BARRENTO,

⁵⁷ Tchen argumenta que António Pedro se ligou inicialmente ao Dimensionismo porque o Surrealismo estava, na altura, «plenamente intrincado em questões políticas e sociais», enquanto o Dimensionismo explorava a «inter-relação estética das várias actividades criativas com vista a uma dimensão unitária de ampliação das variadas características formais» (TCHEN, 2001: 58).

2012: 13). Este jogo com a palavra tem alguma relação com o título de António Pedro, pois embora este não tenha mudado a posição do hífen, operou outra cisão espacial na palavra que lhe dá, literalmente, duas linhas de leitura. Assim, «AUTO-R[...]» (a pronunciação de «AUTO-RE» é muito próxima da de «autor»), e «TRATO», que é o tratamento, o modo de fazer, estariam unidos pela conjunção «E» e separados pela mudança de linha; «RE» poderia igualmente ser a marca de uma *reificação* do «AUTO» em «TRATO».

O poema, na forma fixa do soneto, «EXACT[A] E CERT[A]» (catorze versos, em duas quadras e dois tercetos), com rimas, propõe que a imagem do autor («A MINHA IMAGEM») é simultaneamente perene e efêmera («D'OIRO», «QUE UM PORVIR / BREVE DESFAZ»), em transformação, um retrato sempre em erro e errância («NOUTRA IMAGEM SE ERRA»). É relevante a opção pela forma tradicional do soneto, da «HISTÓRIA», que é como uma *moldura* do retrato, com limites marcados, mas que no seu interior admite «GUERRA» – guerra às convenções, nomeadamente, às convenções descritivas do retrato, com metáforas imaginativas como «ÁRVORE DOIDA EM TRANSE DE FLORIR». O que é possivelmente o primeiro poema português a usar o vocábulo «autorretrato» no título não procura uma descrição física, moral e psicológica convencional (que recupere os valores da fidelidade ou da semelhança) na construção da imagem autoral. Perfecto Cuadrado sublinha: «A poesia surrealista baseia-se na utilização preferencial de um determinado tipo de imagens assentes na associação, por analogia, de realidades afastadas, naturalmente dissociadas e aparentemente incompatíveis» (CUADRADO, 1998: 39). E, com efeito, no poema de António Pedro o artista «RECRIA EM MUNDO O QUE NASCEU NUM SONHO» pela sua condição de «MAGO» «OU LOUCO», ligando o real e o irreal, em movimento, nessa *realidade absoluta* procurada pelo Surrealismo.

Ao contrário do que acontece em relação a «Autopsicografia» de Fernando Pessoa, as leituras críticas do poema «AUTO-RE / TRATO» de António Pedro são escassas. A obra *O Surrealismo em Portugal* de Maria de Fátima Marinho apresenta alguns poemas com traços surrealistas do «inegável pioneiro do surrealismo português» (que Perfecto Cuadrado considera «uma das figuras mais contraditórias» do movimento; CUADRADO, 1998: 28), mas não assinala especificamente este soneto, incluído no anexo de «Inéditos» da sua obra como parte do *Dicionário Prático Ilustrado* (MARINHO, 1987: 187-200, 586-616). A dissertação de mestrado de Sónia Isabel dos Reis Guerreiro,

Textos Narrativos de António Pedro: Entre o Esboço e o Projecto Consolidado (2007), defende que o soneto de António Pedro «apresenta a sua condição de ser excepcional e visualista», que «concretiza definitivamente o pleno sentimento de posse do sujeito poético sobre as coisas» por um processo de «apreensão sensível» (GUERREIRO, 2007: 38-39). A leitura de Guerreiro faz coincidir o poeta-autor e o sujeito lírico, assumindo o «AUTO-» do título como relativo ao autor António Pedro. Com efeito, aproveitando as palavras de Beaujour relativas à análise de outra obra, «le sujet de l'énonciation semble ici identique à l'auteur» (BEAUJOUR, 1980: 146), o que contribui para a leitura autorretratística da composição.

Assinala-se, assim, em primeiro lugar, a relação já mencionada com as artes visuais, uma vez que o título aparece numa obra de «poesia dimensional», aceitando que o autorretrato pode ser *icónico* ou *gráfico*. Em segundo lugar, destaca-se a leitura do poema como *retrato do autor*, *descrição do autor*, que, não recorrendo a elementos físicos, biográficos, cuja factualidade autorreferencial pudesse ser verificada, apresenta metáforas que contribuem para uma imagem autoral. Por fim, sublinha-se que este poema é também uma arte poética, um poema em que o sujeito do retrato é o autor, que fala sobre o seu fazer poético, recorrendo a um novo termo no título.

O caso de Miguel Torga é muito expressivo para dar conta da entrada da palavra «Auto-retrato» no léxico poético português do século XX (a acompanhar a dicionarização da palavra em 1949, como já mencionado). Com efeito, Torga escreve possivelmente com pouco tempo de diferença os poemas «Retrato», publicado em *Diário VI*, de 1953, e datado de 12 de março de 1952 (TORGA, 2000: 447), e «Auto-retrato», publicado em *Penas do Purgatório*, de 1954 (TORGA, 2000: 497):

Retrato

O meu perfil é duro como o perfil do mundo.
Quem adivinha nele a graça da poesia?
Pedra talhada a pico e sofrimento,
É um muro hostil à volta do pomar.
Lá dentro há frutos, há frescura, há quanto
Faz um poema doce e desejado;
Mas quem passa na rua
Nem sequer sonha que do outro lado
A paisagem da vida continua.
(TORGA, 2000: 447);

Auto-retrato

É por detrás do espelho que me vejo,
Numa espécie de quadro em negativo.
Sinais fundos e certos de que vivo,
Mas sem a nitidez que todos me atribuem
Desde o começo.
Baça inquietação, ambígua semelhança
Com aquele velho, jovem ou criança
Que pareço.
(TORGA, 1954: 55; 2000: 497.)

Alguns anos mais tarde, Torga publica ainda «Auto-retrato português», datado de 7 de março de 1970, e incluído em *Diário XI*, de 1973 (TORGA, 2000: 781), dando continuidade à utilização do vocábulo em títulos poéticos.⁵⁸ Esta utilização variada dos títulos «Retrato» e «Auto-retrato» na prática autorretratística de um mesmo autor não será exclusiva de Miguel Torga nem dos poetas de língua portuguesa, como se observa lembrando os poemas com títulos afins do espanhol Manuel Machado: «Retrato» e «Nuevo autorretrato» (MACHADO, 1993: 113-114, 325-326), publicados nas primeiras décadas do século XX.⁵⁹

Em relação a «Retrato» e «Auto-retrato» de Miguel Torga, nota-se uma coerência entre as composições, além do título, que justifica uma leitura aproximada de ambas. Os dois poemas criam metáforas expressivas para pensar o autorretrato poético: tanto o «perfil» de «[p]edra talhada» como o «espelho» estão associados a uma imagem exterior que esconde o que está «do outro lado», quer seja do «muro» quer seja do «espelho», pela criação das dicotomias «dentro»-fora e à frente-«detrás». Para corrigir essa falsa aparência percebida por «quem passa na rua» ou por «todos» os outros, os poemas procuram revelar precisamente a «graça da poesia», mas não deixam de assumir

⁵⁸ Note-se que na sua *Antologia Poética* (1981), o autor não incluiu «Auto-retrato», mas elegeu «Retrato» e «Auto-retrato português» (TORGA, 1981: 300, 416).

⁵⁹ «Retrato» é incluído no livro *El mal Poema*, de 1909, e «Nuevo autorretrato» aparece em *Phoenix*, de 1935. Curiosamente, «Retrato» de Manuel Machado foi um dos poemas publicados no jornal *El Liberal* de Madrid, que entre janeiro de 1908 e janeiro de 1909 manteve uma secção dedicada a «Poetas del día; autosemblanzas y retratos» (repare-se que o prefixo «auto-» não se aplica ao vocábulo «retrato», mas a «semblanzas»), com o intuito de demonstrar que Espanha tinha uma geração forte de poetas, como Portugal e Itália (PHILLIPS, 1989). Transcrevem-se os versos iniciais e finais do poema de Manuel Machado: «Esta es mi cara e ésta es mi alma. Leed: / Unos ojos de hastío y una boca de sed... / [...] / Es tarde... Voy de prisa por la vida. Y mi risa / es alegre, aunque no niego que llevo prisa.» Outro poema publicado nesta secção do jornal espanhol foi «Retrato», de Antonio Machado, que começa: «Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla» (MACHADO, 2010: 144-145).

lucidamente uma «[b]aça inquietação, ambígua semelhança». A referência aos *outros* parece fundamental na definição destes autorretratos, criando um sentido de incompreensão ou de discrepância que é reforçado pela utilização da adversativa «mas» em ambos os poemas («Mas quem passa na rua / Nem sequer sonha [...]» e «Mas sem a nitidez que todos me atribuem»), reveladora da «sensação de inevitável desacompanhamento» que decorre do estatuto de poeta, como aponta José Augusto Cardoso Bernardes em relação a Torga (BERNARDES, 1997: 78).⁶⁰

Mesmo o ofício poético parece ter uma dimensão conflitual, porque a falta de «nitidez» é sinal de uma indagação sempre insatisfeita, a mesma «[b]aça inquietação, ambígua semelhança» (adiante, no capítulo NARCISO SOU EU?, será lembrada a metáfora do «lago turvo» em relação à poesia, a partir dos poemas «O Narciso» e «Lago Turvo» de Miguel Torga). Neste sentido, Cardoso Bernardes defende também que na poesia de Torga «chega a parecer que o Eu que fala não chega nunca a coincidir com o Eu que é. O primeiro – o Eu que fala – é o Eu da angustia indefinida [...]; o segundo – o Eu que é – não pode manifestar-se senão nas entrelinhas da poesia», que deixa a impressão de que «além do Eu revelado, há um Eu ignoto» (BERNARDES, 1997: 81). Usando a mesma terminologia, pode sugerir-se que o «Eu revelado» no poema «Retrato» apenas pode dar conta de um «Eu ignoto» que «quem passa na rua / Nem sequer sonha» que existe.

O poema «Biografia» (TORGA, 2000: 561), também ele aberto a uma leitura autorretratística (como tantos outros poemas torguianos),⁶¹ aproxima-se em alguns aspetos de «Retrato» e de «Auto-retrato». Além de ser criada uma imagem afim de uma vida poética, «A minha vida», que acontece «dentro» e que não «parece» por fora, há igualmente um «Mas» central no poema que anuncia os «versos», «[atirados] / Contra a serenidade de quem passa». Nesta linha, «A graça / Da poesia» ganha autonomia fora do «eu» («já não sou eu que testemunho») e liberta-se numa «agressiva fúria», que

⁶⁰ Recordem-se os apontamentos autobiográficos de Torga incluídos em *Miguel Torga. Fotobiografia*, que começam por dados identificativos, como «Nasceu em S. Martinho de Anta, Trás-os-Montes. / Casado. / Altura: 1 metro 77», prosseguem com apreciações descritivas, como «Magro como um espeto. / Perfil de contrabandista espanhol», e indicações de preferências em literatura, pintura ou música, e incluem ainda traços de caráter, como «Não há ninguém mais amigo dos seus amigos, e tão mal compreendido por eles» (*apud* ROCHA, 2018: 98-101).

⁶¹ A obra de Miguel Torga inclui inúmeros poemas que admitem ser lidos como autorretratos, entre os quais «Santo e senha» (TORGA, 2000: 99), «Aniversário» (TORGA, 2000: 154), «O Bispo» (TORGA, 2000: 254-255), «Orfeu rebelde» (TORGA, 2000: 540), «Madrigal dos 50 anos» (TORGA, 2000: 595), «Ficha» (TORGA, 2000: 619), «Espelho» (TORGA, 2000: 848), «Perfil» (TORGA, 2000: 849), «Arte poética» (TORGA, 2000: 881).

acompanha bem a rebeldia apontada pelo «Orfeu rebelde» (título-epíteto), que declara: «Canto como quem usa / Os versos em legítima defesa» (TORGA, 2000: 540).

As metáforas do muro e do espelho em «Retrato» e «Auto-retrato» contribuem igualmente para criar um efeito de tensão entre pessoalidade e impessoalidade do poema (no sentido em que pode parecer que o texto aponta para uma pessoa determinada ou que aponta apenas para si próprio). Por um lado, pode associar-se o «meu perfil» (ou o reflexo ao espelho) ao perfil facial conhecido do autor (obras como *Miguel Torga. Fotobiografia* contribuem para dar a conhecer aos leitores de Torga imagens da pessoa do autor). Por outro lado, pode ler-se o «meu perfil» como o «perfil» do poema que esconde o seu verdadeiro poder, pois as palavras trabalhadas como uma «[p]edra talhada a pico e sofrimento» protegem o interior fértil como um «pomar», que promete o «poema doce e desejado». Noutros lugares da sua obra, Torga recorre à metáfora do poema como pedra: em «Cantilena da pedra», por exemplo, o poeta é «como um pedreiro» a arrastar com a «pedra penitente» o seu «sofrimento» (TORGA, 2000: 769); também no volume XII de *Diário* se encontra uma passagem em que Torga aponta a «alegria da criação», descrevendo como «os versos, na imprevisibilidade do minério arrancado às trevas da mina, começaram a surgir à tona do silêncio», para formar «um todo coeso, harmonioso e autónomo. Um texto na sua plenitude existencial» (TORGA, 1999b: 1329). Sublinhe-se ainda, para reforçar a leitura autotélica do poema, que, em «Retrato», surgem mesmo as palavras «poesia» e «poema», que sustentam a proposta de David Mourão-Ferreira de que muitos poemas incluídos no *Diário* são «metapoesia», por trabalharem como matéria o próprio ofício poético, recorrendo aos vocábulos referidos (MOURÃO-FERREIRA, 1978: 9).

O primeiro verso de «Retrato» abre com a comparação: «O meu perfil é duro como o perfil do mundo», ligando à partida o eu e o mundo, o individual e o universal. Segundo David Mourão-Ferreira, a obra poética de Torga mostra «como a poesia [...] tende a converter-se em metáfora do próprio mundo – ou o mundo em metáfora da própria poesia» (MOURÃO-FERREIRA, 1978: 9). Cruzando esta afirmação com o primeiro verso, pode admitir-se a paráfrase: *o meu perfil é duro como o perfil da poesia ou o perfil do poema [deste poema] é duro como o perfil da poesia [universal]*.

Se a comparação inicial é de certo modo grandiloquente («mundo»), o poema desenvolve depois a metáfora do «muro» e do «pomar» como parte de uma «paisagem

da vida» e da «rua» bastante mais demarcada.⁶² A partir da leitura da poesia incluída no *Diário* torguiano, Catherine Dumas considera diversos poemas como autorretratos de Torga para destacar, nomeadamente, a importância da mediação da paisagem na figuração do poeta (DUMAS, 2009: 207-237). Com efeito, «Retrato» cria um «quadro» (para usar uma expressão de «Auto-retrato») de uma «paisagem» habitada: o «muro hostil» marca de algum modo uma proteção exterior e sólida em relação ao «pomar» interior e frágil. Dumas assinala também a importância do movimento no poema, defendendo que há neste «autoportrait», «à travers le double mouvement suggéré du passage dans la rue et de la traversée d'un côté à l'autre, une réduction de la dichotomie sujet-objet» (DUMAS, 2013: 251). Aproveitando esta formulação, a metáfora do «muro» e do «pomar», ao criar a dicotomia «dentro»-fora, esbate a dicotomia entre sujeito (do poema) e objeto (o poema), pois o sujeito do poema está no objeto que é poema, expondo a tensão entre o eu íntimo e o eu revelado.

O movimento assinalado por Dumas existe também em «Auto-retrato», não só pela ideia de passagem através do espelho, mas também pela presença de elementos temporais que dão conta da passagem do tempo: «começo», «velho, jovem ou criança». Neste poema, afirmam-se os «[s]inais fundos e certos de que vivo», que remetem inevitavelmente para o *traço* do poema como *indício* de vida, mas com um valor de «quadro em negativo» ou de outro lado do «espelho», que denuncia a impossibilidade de atingir a *representação* ou o *reflexo* perfeitos, a identificação total do homem com o poema ou mesmo do poema com ele próprio, confirmando uma certa «poética da frustração» ou da «busca inconseguida» (BERNARDES, 1997: 86, 81), que resulta da consciência da «angustiosa insuficiência do que é dito e [d]a verdade absoluta do indizível» (BERNARDES, 1997: 85).⁶³

Avançando na leitura de poemas com o prefixo «auto-» no título, considere-se um outro texto, ligado ao Surrealismo, com uma utilização inovadora do prefixo: «Autografia I» de Mário Cesariny, inicialmente publicado em 1957 em *Pena Capital* como primeira parte de «Autografia», composição que tinha cinco partes (ao contrário

⁶² Segundo Óscar Lopes, «o narcisismo de autor que tanto o faz poetar ao Poeta e à Poesia» é por vezes vencido quando Torga atinge na «brevidade do poema» o «quadro», como que reagindo a uma «presença real» (LOPES, s.d.: 175-176). Ainda que não seja a este «quadro» que Óscar Lopes se refere, estes poemas revelam uma ambivalência que torna possível «poetar ao Poeta e à Poesia» criando um «quadro» breve, limitado pelas imagens do muro (à volta do pomar) e do espelho (com um outro lado).

⁶³ Noutra passagem, Cardoso Bernardes assinala ainda que, «em Miguel Torga, a figura do vate possessor convive com a figura do poeta insatisfeito perante os limites da palavra, do artífice dos versos imperfeitos» (BERNARDES, 1997: 77).

da primeira, cuja numeração não era expressa, as outras estavam identificadas do seguinte modo: II, III, IV e V) (CESARINY, 1957). O poema «Autografia» sofreu alterações na estrutura com as sucessivas edições (separaram-se as partes em quatro poemas diferentes, atribuindo novos títulos), até se fixar na edição de 2004, ainda em vida do autor, nos poemas «Autografia I», «Autografia II» e «Poema».

A palavra «autografia» (com datação de 1831; GDHLP, 2015: 483) tem também diversos sentidos que interessa ponderar em relação ao título de Cesariny. Em primeiro lugar, a par da leitura imediata de *a escrita de si mesmo*, está a associação entre «autografia» e «autógrafo», que indicia uma autenticação da originalidade da obra, a confirmação de que o autor é aquele que aparece identificado, como que dizendo: *este poema atribuído a Mário Cesariny é mesmo dele, não é apócrifo, é uma autografia*.

A palavra pode também remeter para a técnica de reprodução litográfica (ou afim) a partir do manuscrito de letras ou desenhos, podendo significar não só o processo que parte do traçamento com tinta num papel especial, passa pelo decalque na pedra ou noutro material adequado, e termina com a impressão do decalque, como também o resultado desse processo, a reprodução autográfica (GDHLP, 2015: 483). Neste sentido, estabelecer-se-ia uma relação entre a feitura do poema e as técnicas de impressão, em que, apesar de haver um indício inicial de contacto entre o autor e o manuscrito (*autógrafo*, no sentido de escrito pela mão do autor), o que se apresenta são reproduções a partir de um decalque desse manuscrito (*autografias*) – não se trata de um *manuscrito autógrafo*, mas de uma *impressão autógrafa*.

Acresce que o título «Autografia» pode constituir uma alusão ao título «Autopsicografia» de Pessoa, eliminando o componente «-psico-». Esta eliminação poderia servir para enfatizar a ideia de *escrita automática* – *auto-escrita*, *autografia* –, ainda que o poema de Pessoa admitisse também a leitura de *escrita automática* pela *invocação consciente do subconsciente*. Cesariny só em 1965 afirma inequivocamente a prática da escrita automática, em relação a «[O navio de espelhos]»: «[...] não fui eu que o escrevi, no sentido habitual, autoral, do escrito: foi-me ditado» (*apud* MARINHO, 1987: 402-403). Mas a vontade de aproximar a escrita de um *automatismo psíquico puro* seria um traço comum aos poetas surrealistas, que poderia vir já expresso no título «Autografia»: Perfecto Cuadrado associa a expressão «abandono vigiado» de Alexandre O'Neill, relativa à escrita automática, ao trabalho do «poeta surrealista em geral» (CUADRADO, 1998: p. 43). Para estabelecer uma conexão entre «Autopsicografia» e

«Autografia», contribui também a resposta de Cesariny sobre o facto de ter deixado de escrever poesia, citada por Perfecto Cuadrado: «Escrever poesia é uma espécie de invocação. Mas não se pode estar toda a vida a invocar o mesmo santo – sobretudo se ele não aparece. Assim sendo, não rezo mais» (*apud* CUADRADO, 1998: 38). No mesmo sentido vai a afirmação em *Verso de Autografia*, «A poesia [...], em mim, é uma invocação, [...] tu rezas ao tal deus desconhecido» (*apud* MENDES, 2004: s.p.).

Coerente com a ideia de escrita automática, seria também a leitura do prefixo «auto-» não como *si mesmo*, mas como aquilo que se move sozinho, *automóvel*: a autografia poderia ser então não só a escrita automática (a escrita que se faz sozinha), como também o poema (reproduzido por autografia), a máquina-prelo (que faz a autografia), o poeta-máquina, que liga tudo.

Transcreve-se o início do poema:

autografia I

Sou um homem
um poeta
uma máquina de passar vidro colorido
um copo uma pedra
uma pedra configurada
um avião que sobe levando-te nos seus braços
que atravessam agora o último glaciar da terra

O meu nome está farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado
à morte!

[...]

(CESARINY, 2004: 36-38.)

Maria de Fátima Marinho cita precisamente estes versos para defender que, em *Pena Capital*, além dos elementos tipicamente surrealistas, se encontram as «obsessões» de Cesariny, as suas «preocupações fundamentais»: «o desalento, a morte, o amor, a procura e o Homem» (MARINHO, 1987: 376). Ora, depois do verso com o verbo «Sou», aparece uma enumeração que repete anaforicamente «um [...] / uma [...] / um [...] / uma [...] / um [...]». Se os inventários eram uma prática corrente dos surrealistas, aqui a enumeração é sobre um eu (*si mesmo?*), numa sequência que poderia corresponder às potencialmente infinitas reproduções autográficas de um mesmo sujeito, num «esquema aditivo de inventário surrealista» (RIBEIRO, 2015: 231). A sequência dos três primeiros

versos serviria para libertar o sujeito autoral do poema do indivíduo real, «Sou um homem / um poeta / uma máquina de passar vidro colorido», e este último verso seria uma afirmação do poeta surrealista, utilizando um tópico recorrente no Surrealismo, a máquina.

Associando o primeiro verso ao quarto, o segundo ao quinto, o terceiro ao sexto e ao sétimo, pode ligar-se «um homem» a «um co[r]po uma pedra» – assinalando uma existência material –, «um poeta» a «uma pedra configurada» – tomando a poesia como configuração, reprodução autográfica, litográfica –, «uma máquina de passar vidro colorido» a «um avião que sobe [...]» – notando que a realidade *passa* através do poeta e que o poeta *atravessa* a realidade (também em sonho), sendo ambos, poeta e realidade, mutuamente transformados. Ligando portanto «um poeta» a «uma pedra configurada», ler-se-ia o título «Autografia» no sentido de *decalque litográfico*, ou seja, como «pedra configurada», ou seja, como «poeta». Este sentido estaria próximo da ideia de «Voz numa pedra» de outro título de Cesariny, coerente com a afirmação de que os seus versos, «mesmo os versos que podem ser considerados de amor, são sempre um protesto, são sempre uma pedrada» (*apud* MENDES, 2004: s.p.). Destaque-se que o próprio poema aponta para essa metamorfose em pedra, o que faz associar o decalque autográfico (ou litográfico) e o epitáfio lapidar, inscrito na pedra e marcando na presença da inscrição (das palavras do autor) a ausência do corpo (da pessoa do autor), como será desenvolvido no capítulo EPITÁFIOS.

No sexto verso de «Autografia I» aparece a primeira referência a um tu: «um avião que sobe levando-te nos seus braços / que atravessam agora o último glaciar da terra». O tu surge na enumeração inicial relativa ao eu sugerindo que a autografia se faz pela relação com o outro, é *configurada* por essa relação, pois a própria palavra «configurada» pode ser lida como *figuração com*, destacando a importância do tu na configuração do eu. O «espelho» é lugar de «encontro» com a alteridade, «não é um espelho mudo», nas palavras de Cesariny (*apud* MENDES, 2004: s.p.). Além desta expressão, «levando-te nos [...] braços», há outras ao longo do poema que envolvem o tu num campo amoroso, contribuindo para a *configuração* do eu: «conheço a tua voz como os meus dedos / (antes de conhecer-te já eu te ia beijar a tua casa)», «quando amo [...]», «porque tu és o dia porque tu és / a terra [...]», «sou eu meu bem sou eu [...]».

A este par eu-tu opõe-se o «de toda a gente» e impõe-se uma marginalidade que não permite que seja visto «de dia a teus pés florindo a tua boca». «O meu nome está

farto de ser escrito na lista dos tiranos: condenado à morte!», exclama o oitavo verso de «Autografia I». O nome do poeta não vem expressamente referido, mas marca uma existência cívica e social condenada com *pena capital* (o título do livro, *Pena Capital*), uma percepção de «[n]ão pertencer a esta sociedade», usando uma expressão de Cesariny (*apud* MENDES, 2004: s.p.). Desta condenação, concretizada biograficamente na duradoura «suspeita de vagabundagem», nasce o grito «[d]os dias e [d]as noites deste século» no peito, que alimenta a beleza da «árvore miraculada». O grito é a afirmação da transgressão,⁶⁴ e o poeta de «Autografia I» solta esse grito em busca do amor:

E para dizer-te tudo
dir-te-ei que aos meus vinte e cinco anos de existência solar estou em franca
ascensão para ti O Magnífico
na cama no espaço duma pedra em Lisboa-Os-Sustos
e que o homem-expedição de que não há notícias nos jornais nem lágrimas
à porta das famílias
sou eu meu bem sou eu partido de manhã encontrado perdido entre
lagos de incêndio e o teu retrato grande!
(CESARINY, 2004: 36-38.)

Esta procura, assinalada por Maria de Fátima Marinho como uma das «obsessões» de Cesariny, é a do «homem-expedição» que se indaga nos espaços da intimidade, da escrita, da cidade («na cama no espaço duma pedra em Lisboa-Os-Sustos»), onde é «encontrado perdido» – «encontrado perdido» na escrita, na «Autografia I», no autorretrato.

Curiosamente, o poeta que abandonou a escrita para se dedicar exclusivamente à pintura não usou na sua obra poética a palavra «autorretrato», que poderia estabelecer a ligação entre as duas artes (como se sugeriu no caso de António Pedro), e talvez nem mesmo na sua obra plástica. No catálogo *Mário Cesariny* (2004), não há nenhuma obra identificada com o vocábulo «autorretrato», embora haja algumas com «retrato». Não obstante, destacam-se duas obras plásticas de Cesariny que convidam a leituras autorretratísticas, estabelecendo também a relação entre as diferentes expressões artísticas: «Este é o meu testamento de Poeta», de 1994 (*MÁRIO CESARINY*, 2004: 87,

⁶⁴ O grito é um motivo recorrente do Surrealismo. Antonin Artaud diz mesmo, na «Déclaration du 27 janvier 1925», que o Surrealismo é um grito: «Il est un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même et est bien décidé à broyer désespérément ses entraves, et au besoin par des marteaux matériels» (ARTAUD, 2006: 32).

211),⁶⁵ e «S.W.», de 1968 (MÁRIO CESARINY, 2004: 123, 212), em que Cesariny é apresentado como «ESCRITOR». Nesta última, integra-se na obra, por colagem, o «CERTIFICADO DE INSCRIÇÃO No. 453/65» emitido pelo «Cônsul Geral de Portugal em Londres», atestando, no formulário preenchido em maiúsculas, que «MÁRIO CESARINY DE VASCONCELOS», «estado SOLTEIRO», «profissão ESCRITOR», «nascido no dia 9 de AGOSTO de 1923», «no [...] concelho de LISBOA», «é cidadão português e está devidamente inscrito no Registo deste Consulado Geral» (MÁRIO CESARINY, 2004: 123). Esta construção por via de um dispositivo identificativo constitui uma estratégia autorretratística que produz o efeito indicativo de uma pessoa determinada por meio do objeto artístico.

Lembrando um formulário preenchido está o início do poema «Auto-retrato» de Ruy Belo, datado de «Madrid, 1972», apesar de não incluir o nome, como acontece em «Cólofon ou Epitáfio»: «ruy belo português / [...] / ruy belo, era uma vez» (BELO, 2014: 364).⁶⁶ «Auto-retrato» foi publicado postumamente a partir da segunda edição de *Todos os Poemas*, de 2004, no conjunto de *Dispersos*, depois de o seu datiloscrito aparecer na página frontal de *A Phala* em 2001.⁶⁷

Auto-retrato

Estado civil casado
nacionalidade portuguesa
triste se alegre e sorridente quando triste
muito mais egoísta se se veste de altruísta
chefe só de família olhar cansado
calva prometedora e tendência obesa
à beira dos quarenta anos de idade

⁶⁵ Inscreve-se na obra plástica o seguinte texto, que assinala a «decapitação na praça pública» de «A VOZ»: «a poesia! a poesia! / e não este lamento / esta linha de nojo que frustra A VOZ mil vezes decapitada na praça pública / na almofada branca duma pá / gina / em oita / vas e / quartas / paralelas / e sétimas / dominantes / cheias de [...] / e ainda / assim / contentes / de bailarem / em torno do / seu próprio / círculo» (MÁRIO CESARINY, 2004: 87).

⁶⁶ É este poema, «Cólofon ou Epitáfio», que afirma que «todo o tempo se lhe ia / em polir o seu poema / a melhor coisa que fez / ele próprio coisa feita / ruy belo português». Segundo o texto de Alexandra Lucas Coelho sobre o espólio de Ruy Belo, os três últimos versos publicados aparecem acrescentados ao datiloscrito a caneta: «Não seria mau rapaz / quem tão ao comprido jaz / ruy belo, era uma vez» (COELHO, 2003: 2-3).

⁶⁷ Na primeira edição de *Todos os Poemas*, de 2000, «Auto-retrato» não aparece na secção *Dispersos*, que apenas contém «Na noite de Madrid», publicado pela primeira vez em 1978 na revista *Raiz e Utopia*, e «Homenagem talvez talvez viagem». Na segunda edição, de 2004, acrescentam-se a *Dispersos* outros dois poemas: «[Um dia alguém numa grande cidade longínqua dirá que morri]», sem título, publicado no jornal *Público* em 2003, acompanhado de um artigo de Alexandra Lucas Coelho e de um comentário de Gastão Cruz, e «Auto-retrato», publicado anteriormente no n.º 86 de *A Phala*, em maio de 2001.

e ajoujado ao peso de vários passados
tímido e trágico e capaz de crueldade
tanta quão tamanho o arrependimento
temendo hoje não tanto já fazer o mal
como fazer algumas ou pior uma só vítima
incoerente e instável ora dado a bons bocados
como logo açoitado pelos ventos dos cuidados
poeta para mais por condição
homem que só pensar sabe afinal fazer
que vive a arte o amor a vida até como destruição
digam vossas mercês como devia ele ser
pois sempre assim seria inútil mesmo renascer

Madrid, 1972
(BELO, 2014: 866.)

Os primeiros versos falam de uma existência civil (estado civil, nacionalidade, idade) e o ritmo começa por lembrar um impresso identificativo, como o que Rui de Moura Belo terá preenchido em 1971 nos serviços consulares de Portugal, aquando da sua chegada a Madrid (BELO / FIGUEIREDO, 2000: s.p.).⁶⁸ A referência ao estatuto legal de «chefe [...] de família» serve, como a data, para ligar o poema a um contexto político-social determinado relacionado com a sua nacionalidade, inscrevendo-o na história, mas a referência a esse estatuto está carregada de ironia, como se o estatuto de «chefe» fosse o contrário da condição de quem vive em ditadura: «chefe só de família», *mas de mais nada*. Além dos elementos civis, contribuem também para o retrato do *cidadão* os traços físicos («calva prometedora e tendência obesa») e psicológicos («tímido e trágico», «incoerente e instável»).

Depois, por uma sequência gradativa que afasta os elementos do autorretrato da existência civil, afirma-se «poeta para mais por condição» e logo em seguida «homem que só pensar sabe afinal fazer / que vive a arte o amor a vida até como destruição». Se no início há uma *construção* do retrato com elementos civis, nestes versos dá-se uma

⁶⁸ Há na obra de Ruy Belo um *registo* poético de elementos da existência civil, como os descritos na epígrafe de *O Problema da Habitação. Alguns Aspetos*: «É obrigatória a inscrição no registo civil dos factos essenciais relativos ao indivíduo... nomeadamente dos nascimentos, casamentos e óbitos. / Art.º 2.º do decreto-lei de 18/2/1911» (BELO, 2014: 137). O nascimento em Portugal é mencionado em vários momentos da obra, e, em «Auto-retrato», aparece pela referência à nacionalidade. Também a idade pode ser confirmada, já que o poema vem datado e afirma «à beira dos quarenta anos de idade»: nascido em 1933, Ruy Belo completou em 1972 trinta e nove anos. O «Estado civil casado» é expressamente indicado em «Auto-retrato». Quanto ao óbito, há também na obra o exercício de escrita *post mortem*, que se encontra nomeadamente no já mencionado poema «Cólofon ou Epitáfio». A própria enunciação do sujeito na terceira pessoa pode contribuir para esse afastamento formal em relação ao eu poético, notando-se na poesia de Ruy Belo um jogo com a naturalidade da enunciação.

destruição dessa identidade com o que é «para mais» ou «afinal» – o poema solta-se do formulário identificativo, liberta-se da existência civil do autor. O «Auto-retrato» existe *destruindo* o cidadão e *construindo* o poeta, o «homem que só pensar sabe [...] fazer», valorizando deste modo a afirmação de uma *consciência* poética, uma capacidade de livre arbítrio, de avaliação, que deve incidir não só sobre a própria autoria, mas também sobre o presente histórico da criação do poema.

O poema é marcado por uma marginalidade, em primeiro lugar, em relação ao conjunto da obra beliana. Note-se que «Auto-retrato» está fora da obra organizada e editada em vida, porque não foi incluído em nenhum livro, estrutura fundamental no fazer poético de Ruy Belo. Não obstante, o poema tem título, e isso pode ser lido como um sinal de *acabamento* e de destino de publicação, não só pela pressuposição de interação pública na atribuição de título a um poema, sublinhada por Anne Ferry, mas porque todos os poemas publicados por Ruy Belo receberam efetivamente título, como se este integrasse a condição de ser poema, ou fosse um «rasgo que certamente determina o serem poemas, ou que determina o modo de ser dos poemas de Ruy Belo», nas palavras de Pedro Serra em *Um Nome para Isto* (SERRA, 2003: 73).⁶⁹ Hugo Manuel Milhanas Machado, na sua tese de doutoramento *Ruy Belo, a Ver os Livros* (2015), também considera que os títulos dos poemas constituem um dos aspetos mais desafiantes da obra beliana, «não só pelo seu uso exaustivo em toda a obra poética [...], mas também pela dimensão auto-referencial que muitos deles evidenciam, acabando por permitir que o poema de certa maneira comece a falar em si antes mesmo de começar a falar» (MACHADO, 2015: 61). Ou seja, Machado parece vacilar ao dizer que, «de certa maneira», o poema *só começa a falar* nos versos, não no título, mas que afinal o poema *já começa a falar* no título, e, frequentemente, sobre *si*. Reconhece-se que o título tem um *lugar* no poema – como o último verso tem também um *lugar* no poema (lembre-se o texto «The end of the poem», de Giorgio Agamben). Mas faz sentido, e em especial lendo a obra de Ruy Belo, afirmar que o título não fala *no* poema ou *com* o poema? Pedro Serra diz que o título «determina o modo de ser» do poema beliano, mas não é o título já parte do *ser* do poema?

O estranhamento é também provocado pela distância criada pelos próprios versos entre o *homem-cidadão* e o *homem-poeta*, desafiando o próprio sentido do

⁶⁹ Apenas não tem título o poema incluído no conjunto de *Dispersos* que começa pelo verso «Um dia alguém numa grande cidade longínqua dirá que morri» (BELO, 2014: 867-868).

autorretrato. Os elementos típicos de identificação e descrição física e psicológica de um indivíduo são aqui apresentados de forma modelar, correspondendo a um certo paradigma de autorretrato, mas são ao mesmo tempo malogrados. A apóstrofe final do poema acentua o malogro: «digam vossas mercês como devia ele ser / pois sempre assim seria inútil mesmo renascer». Lembrando a pergunta *quem sou eu?*, considerada por Beaujour a interrogação manifesta de qualquer autorretrato, como referido anteriormente, nota-se que este «Auto-retrato» termina ele próprio com um pedido interrogativo, que se parafraseia: *como devo eu ser?* A par de versos que podem ser lidos como uma resposta à primeira pergunta, na linha do formulário identificativo, este poema apresenta uma dúvida em relação ao paradigma. Afirmam-se *factos* em relação a um sujeito *condicionado*, depois afirmam-se *factos* em relação a um sujeito que se quer *livre* (o que é «para mais» e «afinal»), e depois a dúvida instala-se na própria *consciência* criativa. A quem se dirige este pedido interrogativo sobre a própria identidade no final do «Auto-retrato»? A leitores anónimos? Manuel Gusmão assinala que, na poesia de Ruy Belo, as «formas ou entoações próprias da interlocução» são um dos aspetos da «“ilusão” da poesia como multimoda conversa humana, intermitente e inacabada, sobre a vida e o mundo», na linha do «caminho que [...] abriu» Joaquim Manuel Magalhães (GUSMÃO, 2000: 123). Pode isto ir ao encontro da ideia de que a identidade individual, incluindo a poética, se constrói pela relação com o outro, tendo o «Auto-retrato» de Ruy Belo, como a «Autografia I» de Cesariny, a marca do eu e do tu, ainda que aqui sejam *ele* e «vossas mercês». Não obstante, o efeito da apóstrofe não parece ser tanto o de mostrar a *ilusão* dessa relação dialogada com o outro, mas mais o de afirmar uma existência solitária, como se a interrogação retórica (a ninguém dirigida em especial, apesar da irónica locução respeitosa) fosse apenas a confirmação de que não há salvação possível para a «inutilidade» de «nascer» e «mesmo renascer». Pedro Serra destaca o lugar central da «desistência» na poesia de Ruy Belo, como sinal da «frustração existencial» (SERRA, 2003: 78), lembrando o poema «Cinco palavras cinco pedras», de *Homem de Palavra[s]*, que define as «cinco palavras» que bastam «para fazer um poema»: «desistência desalento prostração desolação desânimo» (BELO, 2014: 274). Com a «desistência», que no entanto não *desiste* de se dizer, termina o «Auto-retrato» – um «Auto-retrato» como *construção* e *destruição* do autorretrato, *persistência* e *desistência* do dizer poético.

Aproveitem-se agora as considerações de Gastão Cruz relativas à publicação do inédito «[Um dia alguém numa grande cidade longínqua dirá que morri]» para a leitura de «Auto-retrato»:

Não podemos saber se, no caso de ter vivido mais tempo, Ruy Belo viria a publicar este poema, encontrado entre os papéis que deixou. [...] Talvez [...] Ruy Belo tivesse entendido que o poema inédito [...] não se integraria adequadamente nesse conjunto e o tivesse deixado de parte, com vista a submetê-lo a uma decisão futura (na verdade, não o destruiu). Lendo-o agora, reconhece-se nele, em parte, o regresso a alguns dos mais poderosos núcleos significativos de uma poesia [...]. (CRUZ, 2003: 3.)

Também «Auto-retrato» confirma esse regresso a lugares «poderosos» da obra beliana, também «Auto-retrato» resistiu à destruição e talvez tivesse sido integrado em algum livro. No entanto, questiona-se se não teria sido *adequada* a sua inclusão em *País Possível* (1973), cuja «Nota do autor» (BELO, 2014: 497-498)⁷⁰ afirma a «unidade temática» do livro:

[A unidade] do mal-estar de um homem que, ao longo da vida, tem pagado caro o preço por haver nascido em Portugal; a problemática de uma consciência que sofre as contradições próprias da sociedade em que vive e de um homem que tem atrás de si vários passados e vive várias vidas simultaneamente e que intensamente se autodestrói; que se vai suicidando lentamente porque essa sociedade o destrói e assassina e o censura e a censura se instala na sua própria consciência. (BELO, 2014: 497.)

Na mesma nota, Ruy Belo sublinha a necessidade de «[p]ensar, pensar como um homem que nasceu livre e quer morrer livre», pondo depois um «ponto final» na nota, por verificar que está a «plagiar-[se] a [si] próprio», e acrescenta ainda que espera ter sido claro «nesta nota, redigida um pouco à maneira de quem conversa em família», terminando o texto com a indicação do local e da data: «Madrid, 1 de Maio de 1973» (BELO, 2014: 498).

⁷⁰ A nota afirma que o livro é «um local em que os poemas reagem uns contra os outros, se criticam mutuamente, se transformam uns nos outros» (BELO, 2014: 497).

As relações entre «Nota do autor» e «Auto-retrato» parecem evidentes. Além da indicação do mesmo local e da proximidade das datas, que só por si pouco valem, reconhece-se o anseio de estabelecer uma «conversa em família», ainda que este possa apenas acentuar a solidão – «digam vossas mercês como devia ele ser». A referência à «nacionalidade portuguesa», de «um homem [...] nascido em Portugal», tem a marca das «contradições próprias da sociedade em que vive», em que é «chefe só de família», não da sua liberdade. Este «homem que tem atrás de si vários passados» está «ajoujado ao peso de vários passados», e é um «homem [...] / que vive a arte o amor a vida até como destruição», «que intensamente se autodestrói; que se vai suicidando lentamente porque essa sociedade o destrói e assassina e o censura e a censura se instala na sua própria consciência»⁷¹ – um «homem que só pensar sabe afinal fazer» e que quer continuar a «pensar como um homem que nasceu livre e quer morrer livre».

Não se pretende com este cotejo entre «Nota do autor» e «Auto-retrato» procurar o *autoplágio* que Ruy Belo assinalou, mas salientar que «Auto-retrato» não só está fortemente marcado pela voz do seu autor, como cabe na unidade temática de *País Possível*, «[u]nidade essa devida ao facto de estes poemas serem uma reflexão sobre o próprio poeta e a realidade que o rodeia [...]», como é «Auto-retrato». De qualquer modo, a ideia de *autoplágio* pode relacionar-se com a de «*mémoire intratextuelle*» que Beaujour aponta em relação ao autorretrato literário, como «*mémoire immanente au texte*» (BEAUJOUR, 1980: 126), neste caso, poema ou obra poética. Talvez o poema não tenha sido integrado nesta obra por ter o autor considerado que «Auto-retrato» e «Nota do autor» se excluíam mutuamente num mesmo livro, ou por ter julgado preferível a *clareza* da «Nota do autor», ou por ter ponderado a *banalização* do título.

Com efeito, o poema de Ruy Belo é um dos vários poemas portugueses escritos no século XX com o título «Auto-retrato». Procurou-se estabelecer acima, a partir dos poemas lidos neste capítulo, algumas relações entre o título e os versos e o título e a autoria. Nestas leituras, valorizou-se o título como parte integrante do poema. É evidente que nem todos os poemas têm título, mas o que se pretende sublinhar é que os poemas que o têm são constituídos pelo título e pelos versos. Voltando à imagem antiga, o poema seria o conjunto do rolo e da fita, *volumen* e *titulus*, porque o título envolve os versos como a fita envolve o rolo, ambos integram o conjunto. Nesse

⁷¹ Em «Breve programa para uma iniciação ao canto» (BELO, 2014: 367-368), que antecede os poemas de *Transporte no Tempo* (1973), Ruy Belo afirma: «Escrevo como vivo, como amo, destruindo-me. Suicido-me nas palavras. [...] Ao escrever, mato-me e mato» (BELO, 2014: 367).

sentido, há uma ideia de «*bordures*», como sugerido por Jacques Derrida em «Titre à préciser»: «Un titre n’a lieu que sur le bord de l’œuvre» (DERRIDA, 1986a: 225). Mas considera-se que estas «*bordures*» também fazem parte dos tecidos como as bainhas (que podem, não obstante, não existir). Genette abre *Seuils* assinalando que nem sempre se sabe se o paratexto de uma obra, no qual inclui o título, deve ser tomado como pertencente ao texto, mas afirma que ele rodeia a obra para a apresentar ao público (GENETTE, 1987: 7). Depois, num capítulo dedicado aos intertítulos, o pensador reconhece que estes são «intérieurs au texte, ou du moins au livre» (GENETTE, 1987: 271), sendo destinados sobretudo aos leitores, ainda que dispensáveis (ao contrário dos títulos de livros). Sublinhando a autonomia do poema, Genette afirma que «[c]haque poème est en lui-même une œuvre close, qui peut légitimement réclamer son titre singulier» (GENETTE, 1987: 288), embora não diga expressamente se o título pertence ao texto do poema. Ora, a obra de Ruy Belo, na qual todos os poemas têm título (menos a composição póstuma já referida, que sinaliza a *obra inacabada*), ajuda a reforçar esta posição de que o título é parte do poema, tal como os versos, já que o poema beliano *acabado* é sempre constituído pelo título e pelos versos, promovendo a autonomia do poema enquanto obra em si mesma.

Voltando ao estudo de Anne Ferry, em que se afirma que, atualmente, a autoria dos títulos é a mesma da dos poemas, pode observar-se como os títulos são um novo *lugar* poético para *lugares-comuns*. A noção de lugar-comum tem também sofrido alterações, desde o sentido antigo de *tópos koinós* e de *locus communis*, como instrumento retórico, passando pela importante leitura de Ernst Curtius, em *European Literature and the Latin Middle Ages*, que, numa perspetiva histórica da tópica, abordou os lugares-comuns como esquemas de pensamento estabelecidos, metáforas repetidas ou passagens descritivas padronizadas, essenciais para o conhecimento da literatura europeia (CURTIUS, 1963; TPEPP, 1993: 1294), até às considerações de Roland Barthes no texto «Lugar-comum», incluído na *Enciclopédia Einaudi*, em que admite como lugares-comuns não só as frases, as proposições ou as locuções – «unidade de forma» –, como os temas e os seus desenvolvimentos – «unidade de conteúdo» (BARTHES, 1987b: 273). Nesta linha, o pensador francês estabelece os quatro traços principais para a existência de lugares-comuns linguísticos: repetição, historicidade, socialidade e valor (BARTHES, 1987b: 274). Ora, o estudo de Francisco Achcar, *Lírica e Lugar-Comum*, desenvolve o tema dos *tópoi* na lírica (encarando abertamente a problemática dos

gêneros em relação à literatura antiga),⁷² definindo-os como «unidades semânticas, para as quais cada poeta constrói a seu modo a forma de expressão» (ACHCAR, 1994: 54). Esta definição é específica em relação à lírica, ao contrário da abordagem lata de Barthes, mas ambas usam a mesma ideia de «unidade», que integra a semântica e a forma. Para Achcar, «ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta», pois o tratamento que cada um pode receber tem «possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso» (ACHCAR, 1994: 29).

Assim, admita-se que a presença do prefixo «auto-» nos títulos de poemas, em especial na palavra «autorretrato», é um lugar-comum poético – na verdade: um novo lugar-comum poético, cuja existência marca possibilidades infinitas (e originais) de poemas. A presença do prefixo «auto-» nos títulos faz parte dos poemas como autorretratos. O *tópos* não seria então, neste caso, um esquema de pensamento, uma metáfora ou uma passagem descritiva, mas uma *unidade semântico-formal* repetida no título, eventualmente até banalizada no caso do vocábulo «autorretrato» (e, por isso também, suscetível de ser substituída), como se qualquer poeta pudesse escrever o seu poema com esse título.⁷³ As variações a este lugar-comum poderiam ser apenas conseguidas pela relação entre um mesmo título (ou uma mesma palavra no título), «Autorretrato», e os diferentes versos dos poemas, ou também pela diferente combinação do prefixo «auto-» no próprio título («Autopsicografia», «Autografia», «AUTO-RE / TRATO», «Auto-retrato»).

Este novo lugar-comum desenvolve-se na poesia portuguesa a partir do século XX, o que se verifica pela seguinte enumeração (apresentada por ordem cronológica do nascimento dos poetas), obviamente não exaustiva, que integra, além de títulos de poemas, epígrafes e títulos de obras ou de secções: «Autopsicografia», de Fernando Pessoa (PESSOA, 2006: 45-46); vários poemas com epígrafes com «auto-», como «(Fiz

⁷² «Utiliza-se aqui *gênero*, como já é tradicional nos estudos de literatura antiga, para traduzir *genos* ou *eidos*; trata-se, pois, de designar o que habitualmente se indicaria com os termos *subgênero*, *tipos*, *formas subordinadas*, etc. [...] Não vejo inconveniente, contudo, em usar a palavra seja para falar dos “grandes gêneros” (épica, lírica e drama [partindo da divisão da literatura nas três “formas naturais” (Goethe)]), seja para, conforme o contexto, designar as subdivisões de cada um deles» (ACHCAR, 1994: 26).

⁷³ Roland Barthes começa o seu texto precisamente por salientar a inversão de sentido que este «sintagma rígido» que é o lugar-comum sofreu, ao passar de um «processo precioso de persuasão», na Antiguidade, a um «sentido banal, desprezado, na cultura moderna» (BARTHES, 1987b: 266). O «valor» do lugar-comum, depois de repetido e conscientemente recebido por uma comunidade, teria tendência para ser apreciado como negativo, podendo até acabar por ser substituído – de novo: repetição, historicidade, socialidade e valor (BARTHES, 1987b: 274).

hoje cinquenta anos e resolvi auto-elogiar-me nesta ode)», «(*Autocrítica da autocrítica. E assim sucessivamente*)» e «(*A auto-análise infalível*)», de José Gomes Ferreira (FERREIRA, 2004a: 240; FERREIRA, 2004b: 186, 287); «Auto-epitáfio de João Bensaúde», de José Régio (RÉGIO, 2001b: 393); «Autobiografia», de António Gedeão (GEDEÃO, 1987: 52-54); «Auto-retrato» e «Auto-retrato português», de Miguel Torga (TORGA, 1981: 497, 781); «AUTO-RE / TRATO», de António Pedro (PEDRO, 1998: 49); «A imagem: auto-retrato» (quinta parte de «Sétimo septeto») e também «Autopsicografia», de Ruy Cinatti (CINATTI, 1992: 152, 588); «Exercício autobiográfico» e «Auto-retrato», de António Manuel Couto Viana (VIANA, 2004: 218-219, 265-266); «Auto-retrato telegráfico», de Mário-Henrique Leiria (LEIRIA, 2018: 60); «Autografia I» e «Autografia II», de Mário Cesariny (CESARINY, 2004: 36-38, 39-41); «Auto-retrato», de Natália Correia (CORREIA, 2000: 72); «Auto-retrato» e «Autocrítica», de Alexandre O'Neill (O'NEILL, 2017: 171, 254-258); o conjunto «Auto-retrato: primeiros traços» de *Jogo de Espelhos: Reflexos para um Auto-retrato*, de David Mourão-Ferreira (MOURÃO-FERREIRA, 1993: s.p.); «Auto-retrato [Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz e Sórora Violante do Céu]», de Ana Hatherly (HATHERLY, 1998: 26); «Auto-retrato», de Rui Knopfli (KNOPFLI, 2003: 259); «Auto-retrato», de Ruy Belo (BELO, 2014: 866); «Auto-retrato», de José Carlos Ary dos Santos (SANTOS, 1994: 263); «Auto-retrato», de Maria Teresa Horta (HORTA, 2006: 25-26); «Autocrítica», de Armando Silva Carvalho (CARVALHO, 2007: 123-125); «Auto-retrato quando banhista», de Fiamma Hasse Pais Brandão (BRANDÃO, 2006: 486-487); «Canção autobiográfica» e «Auto-retrato com a musa», de Vasco Graça Moura (MOURA, 2012a: 292; MOURA, 2012b: 349-351); «Auto-retrato com revólver» e «Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis», de Al Berto (AL BERTO, 2017: 170, 466); o livro *Auto-retrato*, de José Agostinho Baptista (BAPTISTA, 2000: 281-349); «Final, em auto-crítica», de Luís Filipe Castro Mendes (MENDES, 1999: 211); «Autobiografia sumária de Adília Lopes», de Adília Lopes (LOPES, 2014: 71); o livro *Auto-retratos*, de Paulo José Miranda, composto por setenta e cinco poemas nos quais o vocábulo «Auto-retrato» no título é seguido de numeração (MIRANDA, 2016); o conjunto «Autobiografia» de *I*, de Gonçalo M. Tavares (TAVARES, 2011: 153-168); «Auto-retrato com versos de Camões», de Pedro Mexia (MEXIA, 2018: 149).⁷⁴

⁷⁴ É evidente que utilização do vocábulo «auto-retrato» ou de outras palavras com o prefixo «auto-» não se desenvolve apenas na poesia: recorde-se, a título de exemplo, o texto «Auto-retrato» de Marcello

Mantendo a atenção na língua portuguesa, refira-se que também na literatura brasileira se observa a entrada do vocábulo «Auto-retrato» no século XX,⁷⁵ como mostram os poemas «Auto-retrato», de Manuel Bandeira, publicado em *Mafuá do Malungo*, de 1948 (BANDEIRA, 1954: 63),⁷⁶ «Auto-retrato aos 56 anos», de Graciliano Ramos, divulgado também pela primeira vez em 1948, numa publicação periódica, e depois incluído na contracapa de *Cartas*, de 1982 (RAMOS, 1982: contracapa; MIRANDA, 1992: 86), «Autorretrato falado» e «Autorretrato», de Manoel de Barros, publicados respetivamente em *Livro das Ignorâncias*, de 1993, e *Ensaaios Fotográficos*, de 2000 (BARROS, 2016: 305-306, 371-372). Consolidando a utilização da palavra na língua portuguesa, assinala-se também o livro *Auto-retrato: Poesia* publicado em 2007 pelo escritor angolano João Melo, que inclui o poema «Auto-retrato em 3 x 4» (MELO, 2007: 19).

É com a repetição do prefixo «auto-» nos títulos, particularmente na palavra «autorretrato», que se constituiu este novo lugar-comum, porque ao mesmo tempo que se identificam textos específicos, estes são relacionados num sistema, não implicando necessariamente a citação de outro texto determinado (como pode ainda assumir-se em relação a «Autopsicografia» de Cinatti, por exemplo). O lugar-comum é, assim, uma forma de exposição do paradoxo da criação poética, acentuado no caso dos poemas como autorretratos por abordarem a questão da autoria: ao mesmo tempo que se afirma a singularidade de uma voz autoral, afirma-se a sua relação com outras vozes. Voltando à citação de Derrida apresentada na INTRODUÇÃO, segundo a qual a «unicidade do poema» só seria possível «[incendiando] a biblioteca das poéticas», observa-se que o título, ao mesmo tempo que contribui para a unicidade de um autorretrato específico, também contribui, enquanto lugar-comum, para a biblioteca de todos os autorretratos. O lugar-comum é assim um *lugar próprio*. Enquanto lugar-comum, o seu efeito não é tanto o de *nome comum*, mas mais o de *nome próprio* (como Derrida tende a considerar),⁷⁷ com ligação *singular* a um objeto, apesar de ser *comum* a vários objetos. Se o título é o *nome do poema*, o *nome próprio do poema*, encontram-se vários poemas

Duarte Mathias, incluído na secção «Três textos autobiográficos», de *A Memória dos Outros. Ensaaios e Crónicas*, inicialmente publicado no *Diário de Lisboa* em 1990 (MATHIAS, 2001: 325-327).

⁷⁵ São também assinaláveis poemas com o título «Retrato» passíveis de leituras autorretratísticas, como o de Cecília Meireles, incluído em *Viagem*, de 1939 (MEIRELES, 1939: 21).

⁷⁶ O poema «Auto-retrato» é o primeiro da secção «Outros poemas» do livro *Mafuá do Malungo*.

⁷⁷ Em «Titre à préciser», Derrida propõe a ideia de título como nome, ou *mesmo como nome próprio*: «ce qui prendra valeur de titre fonctionnera comme un nom, et même un nom propre», ou «tout titre [...] produit un effet nominal, nominalisant – et je dirais même un effet de nom propre» (DERRIDA, 1986a: 226, 230).

diferentes (e singulares) com o mesmo *nome*, «Auto-retrato» (ou «Autorretrato»), ou com o mesmo componente no nome, «auto-» – vários poemas que visitam um mesmo lugar-comum, apresentando composições únicas que indagam sobre *si mesmas*. O prefixo «auto-», *nomeando* o próprio título, *nomeando* o próprio poema, pode também *nomear* o próprio autor no *nome do poema*, mesmo que não mencione expressamente o *nome do autor*.

2. EIS O NOME DO AUTOR

O nome do autor aparece em diversos poemas portugueses escritos no século XX: quer seja no título quer seja nos versos; quer seja o nome completo quer seja uma parte do nome; quer seja um pseudónimo quer seja um nome civil. Dos poemas que foram mencionados no capítulo anterior, com o antepositivo «auto-» no título, alguns incluem também o nome do autor, como «Auto-retrato», de Alexandre O'Neill, e «Autobiografia sumária de Adília Lopes», de Adília Lopes.

Sabe-se que a inclusão do nome do autor se verifica na poesia desde a Antiguidade. Nos poemas *sphragis*, estudados por Jacqueline Klooster num trabalho em que reflete sobre o estatuto do poeta naquele período, *Poetry as Window and Mirror* (KLOOSTER, 2011), os autores identificavam-se, sobretudo no início ou no fim das composições, provavelmente para garantir o reconhecimento da autoria quando não estivessem presentes na recitação dos versos, o que se foi tornando cada vez mais comum ao longo do tempo (KLOOSTER, 2011: 176). A identificação expressa do autor no texto estaria assim associada à sua ausência pessoal na apresentação pública do mesmo. Klooster dá alguns exemplos de composições em que o nome do poeta é explicitado ou, pelo contrário, sugerido de modo ambíguo, e assinala que, embora estas passagens não se encontrem ainda nos poemas épicos de Homero, já se verificam em Hesíodo ou em Teógnis de Mégara (KLOOSTER, 2011: 176, 188). Também a obra de Ernst Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, dá exemplos dessa inclusão no apêndice dedicado ao assunto, «Mention of the author's name in medieval literature» (CURTIUS, 1963: 515-518). Relacionando em alguns casos a indicação do nome com a construção de autorretratos, Curtius menciona diversos poetas antigos e medievais relevantes para a compreensão desta prática e termina os seus apontamentos sobre as variações deste lugar-comum referindo Dante Alighieri e a passagem do canto XXX do «Purgatório» (*A Divina Comédia*), na qual o autor se nomeia a si próprio.

Também se encontra, por exemplo, a inclusão poética do nome de autor em diversos sonetos de Cecco Angiolieri, aliás um dos primeiros poetas a usar esta forma fixa, de modo caricatural e paródico, dando conta de que o nome pode ser um elemento para a criação de um efeito cómico. Num dos seus sonetos mais célebres, o décimo segundo verso diz: «S'i' fosse Cecco com'i' sono e fui» (ANGIOLIERI, 1906: 46). A

apresentação do nome é expressiva – *se eu fosse Cecco, como sou e fui* –, já que é acompanhada do verbo «ser» conjugado na primeira pessoa em três tempos e modos distintos. O nome está assim ligado a um desejo ou uma hipótese atemporal (sentido para o qual contribui o pretérito imperfeito do conjuntivo), a um presente concreto (sugerido pelo presente do indicativo) e a um passado certo (aludido pelo pretérito perfeito) – o mesmo nome para uma obra, para um poema, para um indivíduo, o mesmo nome para diversos tempos que contribuem para um efeito metaléptico de leitura.

Significativamente, é também na forma do soneto que Bocage marca a tradição poética portuguesa com a apresentação do seu nome no autorretrato exemplar já considerado, a abrir o último terceto: «Eis Bocage, em quem luz algum talento: / Saíram dele mesmo estas verdades / Num dia em que se achou mais pachorrento» (BOCAGE, 2008a: 3). Foram já citados outros versos de Bocage com o próprio nome – «É o autor do soneto: é o Bocage!» (BOCAGE, 2008a: 4) e «Já Bocage não sou!...» (BOCAGE, 2008a: 10) – notando que esta prática destaca, mais do que o indivíduo que escreveu os versos, os próprios versos, como se «Eis Bocage» fosse o mesmo que dizer *eis a poesia de Bocage*, porque é essa que está *aqui e agora* no momento da leitura, evidenciada pelo advérbio que aproxima e presentifica o nome (*eu-Bocage, aqui, agora*).

Os poemas «António» e «Males de Anto» de António Nobre, incluídos na obra finissecular *Só*, contribuem possivelmente para abrir caminho à produção seguinte: não só Nobre apresenta o seu nome de autor em poemas líricos com uma estrutura estrófica e métrica variada, marcados por coloquialismos e polifonias, como o faz com alguma autoironia (NOBRE, 2013). Em *O Só de António Nobre – Uma Leitura do Nome* (1991), Paula Morão defende que o poeta trabalha o «efeito do nome» na obra, delineando um «percurso de António a Anto» (MORÃO, 1991: 42, 78).

Com efeito, a inclusão dos nomes de autor nos poemas é bastante frequente na poesia portuguesa do século XX, ainda que com variações significativas, como mostram os casos apresentados de seguida: Mário de Sá-Carneiro, em «Caranguejola», afirma um desconsolo resignado e irónico relativamente a si próprio, oscilando entre diferentes pessoas gramaticais (eu, tu, ele, nós) e recorrendo ao nome próprio: «Deixa-te de ilusões, Mário» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 112-113). O poema «A Antonin Artaud» de Mário Cesariny indigna-se contra o nome (completo) com uma «contracção nos dentes»: «Como assim Mário como assim Cesariny como assim ó meu deus de Vasconcelos?» (CESARINY, 2004: 49-51). Ana Hatherly diversifica o seu trabalho em

torno das três letras do nome «Ana» («O auto-retrato. [...] Eu escrevo o meu nome»; HATHERLY, 2006: 99), que pode aparecer enquanto prefixo e sufixo ou enquanto vocábulo autónomo, como no poema «Cantiga Antiga»: «Sou Ana / e de perfil / sou camoniana» (HATHERLY, 1998: 35). «Então, Rui?» é um poema de Rui Knopfli dirigido a um tu que é descrito a observar o «perfil» da sua cidade «capital» das «acácias»: «Então, Rui, que é isso, / não vais agora comover-te?» (KNOPFLI, 2003: 207). Ruy Belo, em «Cólofon ou Epitáfio», inclui significativamente o seu nome no texto do poema para pensar a obra e o fazer poético: «ruy belo português / [...] / ruy belo, era uma vez» (BELO, 2014: 364). Adília Lopes oferece vários exemplos da inclusão do nome autoral na sua produção poética, problematizando textualmente o valor autobiográfico do mesmo: além do título «Autobiografia sumária de Adília Lopes» (LOPES, 2014: 71) e de versos como «Nasci em Portugal / não me chamo Adília» (LOPES, 2014: 291) ou «Adília / chora / como / uma Madalena» (LOPES, 2014: 636), há ainda o jogo com o nome civil Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, «Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira / freira poetisa barroca» (LOPES, 2014: 318). A prática continua, como mostra o poema «Errata» de Manuel de Freitas, cujo último dístico afirma «Onde se lê *Manuel de Freitas* deve ser / com certeza um sítio muito triste» (FREITAS, 2007: 38).

Para discutir *onde se lê* o nome de autor em autorretratos poéticos, propõe-se neste capítulo uma aproximação aos textos «Auto-retrato», de Alexandre O'Neill, publicado em *Poemas com Endereço* (1962), e «Um tal Fernando Assis Pacheco», de Fernando Assis Pacheco, datado de «25-V-95» e publicado postumamente em *Respiração Assistida* (2003), depois de uma primeira aparição numa publicação periódica no primeiro aniversário da morte do autor (1996):⁷⁸

Auto-retrato

O'Neill (Alexandre), moreno português,
 cabelo asa de corvo; da angústia da cara,
 nariguete que sobrepuja de través
 a ferida desdenhosa e não cicatrizada.
 Se a visagem de tal sujeito é o que vês
 (omita-se o olho triste e a testa iluminada)

⁷⁸ Em *Respiração Assistida*, a lista relativa a «Poemas publicados anteriormente» informa que «Um tal Fernando Assis Pacheco» foi publicado no suplemento *DNA* do jornal *Diário de Notícias*, no dia 30 de novembro de 1996 (PACHECO, 2003: 82).

o retrato moral também tem os seus quês
(*aqui, uma pequena frase censurada...*)
No amor? No amor crê (ou não fosse ele O'Neill!)
e tem a veleidade de o saber fazer
(pois amor não há feito) das maneiras mil
que são a semovente estátua do prazer.
Mas sofre de ternura, bebe de mais e ri-se
do que neste soneto sobre si mesmo disse...
(O'NEILL, 2017: 171.)

Um tal Fernando Assis Pacheco

Vivo com ele há anos suficientes
para poder dizer que o reconheceria
num dia de Novembro no meio da bruma
é como uma pessoa de família

adorava os pais mas tinha medo
quando zangados se punham aos gritos
e se chamavam nomes odiosos
não invento nada vi-o crescer comigo

chorava então desabaladamente
e eu com ele sentindo-nos perdidos
o cobertor puxado sobre a cabeça
seria trágico se não fosse ridículo

mesmo depois a noite que urinasse
no pijama era um protesto civil
encharcou assim grande parte das Beiras
não lhe perguntem se foi feliz

Lisboa
25-V-95
(PACHECO, 2003: 45.)

Nestes dois poemas, o nome ocupa lugares diferentes: no de O'Neill, o primeiro verso abre com o apelido seguido do nome próprio entre parêntesis, «O'Neill (Alexandre)», e, depois, o nono verso contém uma repetição do apelido entre parêntesis; no de Assis Pacheco, o próprio título inclui o nome próprio seguido do apelido, «Um tal Fernando Assis Pacheco». Tendo em conta os livros em que estes poemas foram publicados, pode observar-se que os nomes «Alexandre O'Neill» e «Fernando Assis Pacheco» aparecem nas respetivas capas, bem como nas folhas de título. Estes são os lugares habituais para a inscrição do nome de autor, como indica Genette, em *Seuils*:

«sa place canonique et officielle [do nome de autor] se réduit à la page de titre et à la couverture» (GENETTE, 1987: 39). O pensador francês admite algumas exceções a esta norma, lembrando o famoso poema «Le pré», de Francis Ponge, em que o nome do autor sucede uma linha horizontal no final da composição, marcando o lugar convencional da assinatura. Considerando este mesmo texto de Ponge, Jacques Derrida discute em *Signéponge* a questão da assinatura, propondo três modalidades que o poeta francês consegue conjugar: a assinatura em sentido próprio, como autenticação, a assinatura em sentido metafórico, como estilo do escritor, e, finalmente, a assinatura da assinatura, como assinatura da própria escrita: «je me réfère à moi-même, ceci est de l'écriture, je suis écriture» (DERRIDA, 1984: 53-55). As já citadas palavras de Beaujour sobre o autorretrato, «je suis style, écriture, texte», são aqui evocadas pelas de Derrida: o texto diz que é texto. Voltando aos casos de O'Neill e de Assis Pacheco, nota-se que os nomes são desviados dos seus lugares habituais na obra literária, capa e folha de título, mas não para aparecer no final das composições, lugar convencional da assinatura como autenticação: estão no título, no início, nos versos centrais.

No capítulo NOMES DE POEMAS, defendeu-se que o título faz parte do poema e que o prefixo «auto-» no título pode estabelecer uma relação implícita com o nome de autor, independentemente da pessoa gramatical usada nos versos. No caso do «Auto-retrato» de O'Neill, essa ligação é estabelecida de modo expressivo pela sequência de leitura: depois de «Auto-retrato», lê-se o nome «O'Neill (Alexandre)», apresentando-se escrito como uma referência bibliográfica autoral, como «ficha bibliográfica», nas palavras de Clara Rocha (ROCHA, 1992: 252), sugerindo à partida o sentido de *autor de obra escrita*: se o poema continua com uma possível descrição do *corpo* do autor, este início afirma o seu *corpus*, seguindo a associação de Beaujour entre «le corpus et le corps» (BEAUJOUR, 1980: 324). Refira-se que, na primeira edição, «Auto-retrato» aparece como título de uma das secções do livro, numa folha de cortina que antecede o poema. *Poemas com Endereço* apresenta sete secções, nas quais são integrados poemas titulados. O soneto que aqui se assinala destaca-se no conjunto do livro, pois a secção «Auto-retrato» é a primeira e tem apenas esse soneto, que não apresenta título na página em que está impresso. Tal como o soneto de António Pedro mencionado no capítulo anterior, o lugar que este poema ocupa no conjunto do livro é em si um diálogo com a tradição poética e editorial. Na primeira edição, tal como na que é aqui transcrita, os dois versos finais são indentados, apresentando graficamente a

estrutura dos sonetos ingleses, como os que William Shakespeare publicou pela primeira vez em 1609, cujos dois versos finais têm sido lidos frequentemente como *chave de ouro* em ligação com o primeiro verso (SHAKESPEARE, 1905; SHAKESPEARE, 2016). Os inúmeros sonetos escritos por O'Neill são geralmente de duas quadras e dois tercetos ou de três quadras e um dístico, sendo incomum neste poeta o soneto monóstico com os dois versos finais indentados, como o primeiro de *Poemas com Endereço*.

«Auto-retrato» é desenvolvido na terceira pessoa (sendo num dos versos dirigido a um tu, «é o que vês»), o que não é de todo incompatível com a ideia de *si mesmo* expressa pelo antepositivo «auto-». Aliás, a expressão «si mesmo» aparece no último verso, «do que neste soneto sobre si mesmo disse», o que constitui uma formulação sintética possível sobre o autorretrato poético (*o que neste poema o autor sobre si mesmo diz*). Se se ligar o «Auto-» do título ao nome do início do primeiro verso, pode entender-se que o antepositivo remete para o próprio nome, sendo o poema o retrato do próprio nome de autor: o mesmo nome que aparece na capa e na folha de título, mas que é no poema mais um elemento da escrita. Na linha de Michel Foucault, em «Qu'est-ce qu'un auteur?» (1969), o nome que aparece no poema não é uma mera indicação, «um dedo apontado para alguém» (FOUCAULT, 2006: 42), mas funciona como *descrição* ou *retrato* da própria escrita. Foucault afirma que «o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso» (FOUCAULT, 2006: 45), mas aqui o nome de autor é também um elemento do próprio discurso. Assim, a utilização do nome de autor no poema não funciona exatamente como prescrição de uma «norme pour l'interprétation», na sugestão de Antoine Compagnon (COMPAGNON, s.d.: s.p.), mas como um modo de *descrever* a própria escrita: «l'écriture se désigne, décrit et inscrit elle-même come acte» (DERRIDA, 1984: 55). A escrita do nome no poema é assim a marca de um estilo autoral próprio e a afirmação de que o nome autoral escrito é também texto. Neste retrato do nome de autor, O'Neill, um aspeto essencial é o da intertextualidade com outro nome, Bocage. A relação entre os sonetos de O'Neill e de Bocage foi abordada na INTRODUÇÃO, quando se referiu o estudo de Clara Rocha, «Dois auto-retratos: o de Bocage e o de Alexandre O'Neill» (ROCHA, 1992: 249-254) e será retomada adiante

(assinale-se apenas agora que o título de O'Neill seria anacrônico para o seu modelo bocagiano).⁷⁹

Já o título de Assis Pacheco inclui o próprio nome do autor no nome do poema. Mas a indicação é precedida da expressão «Um tal», que estabelece à partida um efeito de afastamento, de indefinição, em relação a um nome que aparece perfeitamente definido – ao contrário de Julio Cortázar, que no livro *Un tal Lucas* inclui no título um nome diferente do nome do autor, mas cria um *alter ego* do próprio Cortázar ao longo das páginas (CORTÁZAR, 1984). Quem é «[u]m tal Fernando Assis Pacheco»? Não é o autor do poema, cujo nome aparece na capa e na folha de título? Não é «[a] personagem que [Fernando Assis Pacheco] melhor conhecia [...], um senhor chamado Fernando Assis Pacheco» (PACHECO, 2001: 63) ou o «dr. Assis Pacheco [...] que enquanto foi vivo escreveu três tretas bonitas» (PACHECO, 2001: 39)? A dúvida acontece porque o nome é o mesmo, mas o mesmo nome pode ser desviado dos seus lugares habituais e pode ser comum a diversos sujeitos. Se o leitor assumir à partida que «[u]m tal Fernando Assis Pacheco» é o autor que vem identificado na capa do livro, então o pretenso afastamento tem um efeito irónico e risível. Não obstante, o sentido de «Um tal» no título de Assis Pacheco – não bem definido – é assim diferente do sentido de «de tal» nos versos de O'Neill – certo –, ainda que ambos recorram ao mesmo determinante demonstrativo, «tal». Na expressão «tal sujeito» de O'Neill, é também importante observar como a palavra «sujeito» encerra a ambivalência de indivíduo e de constituinte gramatical: o leitor *vê* um sujeito quando *vê* o poema, porque a prosopografia propõe a imagem de um rosto e porque a prosopopeia apresenta uma voz. No poema «Autocrítica», O'Neill inclui um parêntesis para sublinhar o assunto do poema, «*a questão é simples: a poesia / dum tal...*». Ainda que não mencione nestes versos o seu nome, reduzido a reticências, indica nomes de outros poetas, inclusive verbalizados por enálage: «Dizem que me junqueiro, que me tolentino / e até que me paulino» (O'NEILL, 2017: 254-258). Embora o nome de autor seja elidido (ou substituído pelo sinal de pontuação), usa-se a forma próxima a «Um tal» com um sentido que parece também de distanciamento – distanciamento autocrítico.

Tanto «Auto-retrato» como «Um tal Fernando Assis Pacheco» criam uma duplicidade, ou pela construção de um «sujeito» que fala sobre «si mesmo» como ele

⁷⁹ Lembrando o uso recente da palavra «Auto-retrato», pode especular-se que o soneto de Bocage admitiria quando muito, em alguma publicação da época, as indicações: «Soneto de Manuel Maria Barbosa du Bocage», «O autor descrevendo-se a si próprio» ou «Retrato do autor por ele próprio».

(«do que neste soneto sobre si mesmo disse...»), ou pela utilização de «eu» e de «ele» («Vivo com ele», «eu com ele»). O nome é comum nesta duplicidade, que pode ser entendida como problematizadora da relação indivíduo-texto: «escrevam teses sobre a prenhez do referente», provoca Assis Pacheco (PACHECO, 2006: 154). Com efeito, ambos os poemas usam elementos autobiográficos individuais, como a «geografia sentimental» (PACHECO, 2001: 24): «português», «Beiras».⁸⁰

No caso de Assis Pacheco, a relação estabelecida com o duplo é de reconhecimento e de familiaridade, lembrando a «excesiva intimidad» entre o eu e o tu exposta em dois poemas de Jaime Gil de Biedma, escritor importante para Assis Pacheco nos seus últimos anos (SANTOS, 2012: 94), que incluem também o nome do autor nos respetivos títulos e aos quais Assis Pacheco provavelmente alude: «Contra Jaime Gil de Biedma» (BIEDMA, 2010: 223-224) e «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma» (BIEDMA, 2010: 233-235). Simplificando uma das leituras do desdobramento operado, o texto com o nome «Fernando Assis Pacheco» reconhece e mantém uma relação de proximidade com o indivíduo com o nome «Fernando Assis Pacheco», apesar de não serem coincidentes – o texto diz que «[u]m tal Fernando Assis Pacheco» é «como uma pessoa de família» que «reconheceria» facilmente, porque com ele «viv[e] [...] há anos». Ironicamente, só depois da morte de Fernando Assis Pacheco, num dia de novembro («no meio da bruma»?), o poema deixou de *viver* com o autor e foi publicado no livro póstumo, o qual, como sugere Abel Barros Baptista, exemplifica a «resistência a entregar a poesia à completude de *uma obra*», por ser «um conjunto que resiste à ideia de obra como sobrevivência ao poeta, como coerência maior que ele, como gesto além do corpo e da acção dele» (BAPTISTA, 2012: 12). Se há, por um lado, uma resistência em relação à separação entre a obra e o autor, há também, por outro, a consciência da mutação que o tempo opera no autor, que vai tentando coincidir com ele próprio. Esta relação joga-se na obra, permitindo a leitura do desdobramento do sujeito em diferentes pessoas que vivem diferentes tempos e lugares.⁸¹ Em «Um tal Fernando Assis Pacheco», o texto, escrito com a voz da maturidade poética de Fernando Assis Pacheco, fala de uma vida em comum, realçando a infância. Não é a «infância triunfal» que Gustavo Rubim assinala a propósito de *Memórias de Um Craque* (RUBIM, 2012:

⁸⁰ Voltando novamente ao poema «Autocrítica»: «“Nado e criado em Lisboa...” era um começo / não autocrítico, mas autobiográfico» (O’NEILL, 2017: 254-258).

⁸¹ Gonçalo Duarte considera que Fernando Assis Pacheco constrói na sua poesia um sujeito fluido ao recorrer a diversas pessoas verbais (DUARTE, 2014: 164).

40), mas a infância realista, em que cabem o medo, a vulnerabilidade e a vergonha. A propósito da tradição do retrato poético, Miguel Ángel Márquez assinala em *Retórica y retrato poético* que a descrição moral segue usualmente o modelo retórico do elogio epidíctico, relacionando as idades com as virtudes e as ações, e deve tratar brevemente da infância, apenas para enaltecer as qualidades corporais, a educação e o caráter (MÁRQUEZ, 2001: 162). Ora, em relação a estes três pontos a incluir tradicionalmente na menção da infância – qualidades corporais, educação e caráter –, os elementos que são dados neste autorretrato falam de um corpo que «[chora] desabaladamente» e «[urina] / no pijama» (mas em «protesto civil»), de um filho que é educado por pais «zangados», «aos gritos», a chamarem-se «nomes odiosos» (que, não obstante, «adorava») e de uma criança que se sentia «[perdida] / o cobertor puxado sobre a cabeça» (mas que consegue rir-se de si própria, percebendo o «ridículo» da sua situação). A propósito deste poema, o biógrafo Nuno Costa Santos comenta que a imagem da infância de Fernando Assis Pacheco não corresponde à «mais frequente que se tem dele em pequeno e do ambiente em que cresceu», porque a sua infância foi «essencialmente feliz» (SANTOS, 2012: 17). No entanto, a infância de «Um tal Fernando Assis Pacheco», não sendo uma «infância triunfal», também não é uma infância desgraçada, porque a par do «realismo desencantado e auto-irónico» (RUBIM, 2004: 58) se nota também a vitalidade do protesto, do afeto e do riso. Esses elementos são conciliados para conseguir um efeito nostálgico, como se o poema chegasse a ser uma elegia dedicada aos «gritos» dos pais que já não podem ser ouvidos⁸² e ao próprio eu da infância. Se a obra de Fernando Assis Pacheco se constrói muitas vezes pela combinação de opostos, admitindo a conjugação de felicidade e infelicidade, o verso final como apóstrofe aos leitores, «não lhe perguntem se foi feliz», ao mesmo tempo que declara que o poema não existe para responder a essa pergunta, também admite a incerteza ou a ambiguidade da hipotética resposta.⁸³ É com o tom coloquial de uma interpelação comum que termina este autorretrato de um autor que em entrevistas publicadas assume trabalhar a «vertente *coloquial*» dos versos (PACHECO, 2001: 64) e sublinha a importância da família, dos pais e das memórias para a escrita (PACHECO, 2001: 58). Afirma Assis Pacheco que nos seus anos a «fazer versos» se reconhece «na nostalgia» – «sou um nostálgico»; a

⁸² Refira-se que o pai de Fernando Assis Pacheco morreu em 1992 e a mãe em 1993 (SANTOS, 2012: 164).

⁸³ Na verdade, a biografia de Nuno Costa Santos apresenta informações biográficas ambivalentes sobre o temperamento de Assis Pacheco: «seria ele de facto a figura alegre e de bem com a vida que aparentava aos olhos do mundo? “Tenho ideia de que era mais melancólico do que divertido.” A opinião é da filha Rosa [...]» (SANTOS, 2012: 182-183).

nostalgia pressupõe perda e sofrimento, porque «o tempo foge e ninguém o agarra» (PACHECO, 2001: 36). Assim, a obra nostálgica de Assis Pacheco abarca, como assinala Nuno Júdice, um «largo espectro referencial» no qual «o poeta consegue afirmar a sua voz perfeitamente dominada e reconhecível através de um génio vocabular que se situa na linha dos grandes domadores da oralidade, de Nicolau Tolentino a Alexandre O'Neill» (JÚDICE, 1998: 220).⁸⁴

O poema de O'Neill, publicado em vida, também cria uma «visagem» e um «retrato moral» reconhecíveis, relacionando-se com o modelo bocagiano. Não só há palavras comuns aos dois sonetos, como «moreno», «triste» e «ternura», como há expressões aproximadas, como «carão» e «cara», «nariz» e «nariguetes», «bebendo» e «bebe», «amando» e «amor», «moças mil» e «maneiras mil», «dele mesmo» e «si mesmo». Clara Rocha propõe que ambos os poemas apresentam uma mesma ordem: «O poeta do Grupo Surrealista de Lisboa ordena as peças do seu retrato como Bocage, distinguindo os traços físicos, morais e afectivos» (ROCHA, 1992: 252). Com efeito, distingue-se no poema de Bocage uma separação estrófica dos elementos do retrato, como assinalado por Clara Rocha, ainda que na descrição física se inclua já um adjetivo que pode ser lido como psicológico: «Triste de facha, o mesmo de figura». Bocage não segue a rigor a tradição ecfrástica do retrato poético, estudada por Miguel Ángel Márquez, que prescreve a ordem descendente na descrição física (MÁRQUEZ, 2001: 16): é significativa a referência aos «pés» a interromper a descrição do «carão». Ainda que no «Auto-retrato» de O'Neill não haja o mesmo desvio da «cara» para os «pés», a descrição física é já uma descrição psicológica, não se notando na estrofe única uma diferenciação tão nítida dos elementos. O primeiro verso dá a indicação geral de «moreno português», o que, pela ausência de vírgula entre os dois vocábulos, sugere um tipo físico, além da nacionalidade. Depois desta apresentação geral, a primeira indicação é a de «cabelo asa de corvo»: o «ar» de O'Neill já tinha sido publicamente caracterizado como «corvo benigno» por Jorge de Sena em 1958 (SENA, 1988: 199), pelo que a expressão comum para caracterizar o cabelo pode constituir uma alusão às palavras de Sena, que contêm uma carga psicológica (MEIRIM, 2014: 134). Referem-se

⁸⁴ Nuno Júdice volta a relacionar Assis Pacheco e O'Neill ao assinalar a atenção de Assis Pacheco aos neoclássicos, apontando que O'Neill tinha já explorado a ligação a Bocage e a Tolentino: «Assis irá fazer o mesmo, mas não tanto no sentido pletórico e diurno da poesia de O'Neill, que neste sentido deriva de Cesário Verde [...], como numa direcção mais elegíaca, em que se verifica já a consciência de uma dissolução pós-moderna da linguagem poética», para a qual contribui a «auto-ironia permanente» e a «exposição teatral do sujeito» (JÚDICE, 1998: 224).

ainda a «cara», o «narigete» e a «ferida», que são contudo associados a outros aspetos, como a angústia, o descomedimento, o desdém ou a dor. Depois da proposição ecfrástica do «que vês», incluem-se ainda entre parêntesis outros elementos físicos, «o olho triste e a testa iluminada», que também reforçam traços psicológicos. Além da descrição da «visagem», que é já afinal uma descrição psicológica a sugerir, por meio de diferentes recursos estilísticos, alguns traços de caráter, O'Neill refere que «o retrato moral também tem os seus quês», acentuando o enleio do retrato com coloquialismo humorístico antes de acrescentar as referências ao amor, à veleidade, ao prazer, ao sofrimento, à ternura, ao desregramento e ao riso. Lendo a biografia de O'Neill escrita por Maria Antónia Oliveira, encontram-se mencionados diversos elementos contidos nesta composição, desde a cor do cabelo ao consumo excessivo de álcool, passando pela ternura, pelas relações amorosas e pelo riso (OLIVEIRA, 2007).⁸⁵

Com efeito, este retrato do nome de autor preconiza uma conexão entre a poesia e a vida, a afirmação de uma poética da conformidade na inconformação, «Conforme a vida que se tem o verso vem» (O'NEILL, 2017: 258), não só pelos traços reconhecíveis da prosopografia (e não só), mas também pela voz reconhecível da prosopopeia, num tom coloquial carregado de cultura que aproxima a voz do homem da voz do texto, com um nome comum: «Sou parecidíssimo com a minha poesia. Mesmo no dia-a-dia, no próprio trabalho. Entre a minha expressão coloquial e a minha expressão poética não há distância. A diferença será de intensidade», diz O'Neill (*apud* OLIVEIRA, 2007: 203).

O'Neill publica em 1973, em *A Phala*, uma «versão caligramática» do mesmo poema com o título «Auto-retrato escrito», referida por Sara Lacerda Campino na sua dissertação de mestrado, *O Experimentalismo na Obra de Alexandre O'Neill* (CAMPINO, 2011: 64). A imagem reproduzida em *A Phala* inclui, dentro de uma moldura circular possivelmente recortada de um cartão, o traçamento do perfil facial de O'Neill (sem óculos)⁸⁶ acompanhado pelo manuscrito dos versos de «Auto-retrato», assinados no final: «Alexandre O'Neill» (O'NEILL, 2001: 78). Fora do contorno circular, encontra-se

⁸⁵ Na biografia do poeta feita por Maria Antónia Oliveira, encontram-se repetidamente diversos elementos afins aos de «Auto-retrato»: «Ria, zombava do mundo e de si mesmo», «auto-ironia», «com o seu ar de corvo benigno», segundo Jorge de Sena, «ternura», «envolvimentos amorosos» de que a biógrafa «perd[eu] a conta» (OLIVEIRA, 2007: 19, 19, 131, 133, 194). Inclui-se também uma citação de O'Neill que sublinha a importância do riso na sua poesia: «É uma poesia que, na verdade, pode provocar o riso, mas sempre um riso incómodo. E interpreto o facto desta maneira muito simples: é uma poesia dos ridículos sociais. Ou porque quando escrevo estou metido na coisa e quando rio, também rio de mim» (*apud* OLIVEIRA, 2007: 203).

⁸⁶ Neste caso, não aparece como «caixadòclos», epíteto atribuído pela voz popular no poema «Caixadòclos» (O'NEILL, 2017: 249).

uma datação, «22.2.73 / Lisboa», no que parece ser uma etiqueta retangular. A partir das considerações de Carlos Pereiro, Sara Lacerda Campino sublinha que, em «Auto-retrato escrito», a relação íntima entre palavra e imagem é «reiterada pela sobreposição de vários mecanismos de auto-representação: retrato poético, efigie e expressão caligráfica» (CAMPINO, 2011: 64-65). Estes vários mecanismos correspondem a diferentes formas de inscrição: simbólica, icónica, indicial. Acrescenta-se ainda uma repetição do nome, que não só aparece no início e no meio do poema, como na parte inferior do círculo, coincidente com o fim do poema, o que densifica esta sobreposição: «O'Neill (Alexandre)», «(ou não fosse ele O'Neill)», «Alexandre O'Neill». Com efeito, a linha do perfil, que começa perto do início do poema, parece ligar o nome do primeiro verso à assinatura final. Se «Auto-retrato» estabelece uma relação intertextual com o soneto de Bocage (que por sua vez já apresenta intertextualidades com outros poemas anteriores, como defendido antes), o perfil de «Auto-retrato escrito» faz lembrar os retratos em moedas ou em placas metálicas (repare-se na moldura circular), como o primeiro autorretrato autónomo conhecido, da autoria de Leon Battista Alberti, mencionado na INTRODUÇÃO. O traçamento do perfil, por sua vez, remete para o próprio relato de Plínio, o Velho, sobre o nascimento da pintura, segundo o qual esta havia começado com o traçado do contorno da sombra de um perfil na parede (PLÍNIO, O VELHO, 1778: 173). Com a carga visual que esta versão apresenta, não deixa de ser significativa a alteração do título para «Auto-retrato escrito»: o autorretrato que é apenas *escrito* chama-se «Auto-retrato», o que é também *caligráfico* e *icónico* chama-se «Auto-retrato escrito».

Se O'Neill assina «Alexandre O'Neill» no que poderia ser uma rememoração das origens do autorretrato plástico autónomo, antecedendo a sua assinatura pela palavra «disse» destacada do verso a que pertence, lembrando o «*dixit*» latino, Fernando Assis Pacheco inclui como título de outro poema «F.A.P. fecit» (PACHECO, 2006: 201-202), em que as iniciais do nome de autor, «*acronyme journalistique*» («acrónimo de jornalista») (DUARTE, 2014: 325) ou «sigla» inscrita no poema (RUBIM, 2004: 57), aparecem juntamente com o termo latino correspondente a «fez», usado desde a Antiguidade a acompanhar a assinatura, sobretudo de obras plásticas ou arquitetónicas.

O nome de autor encontra-se noutros lugares das obras poéticas de ambos os autores. O'Neill termina o poema «Aproveitando uma aberta» com o último verso em duas linhas, «do vosso / Alexandre O'Neill!» (O'NEILL, 2017: 180-181), mesmo em

jeito de assinatura de correspondência. O nome também é usado como marca polifônica, quando outras vozes se dirigem ao autor, por exemplo no soneto «Que vergonha, rapazes!», «Você nunca quis ver outros países? / – Bem queria, Snr. O’Neill! E... as varizes?» (O’NEILL, 2017: 274), e no poema «Zibaldone», «– *Alexandre, / assim é que ensinam nas escolas...*» (O’NEILL, 2017: 207). O poema «Alexandre», publicado também em 1962, usa um tu de cumplicidade com o duplo («apenas literatura?»), «Alexandre, meu projecto, / estás a bater errado ou certo? / [...] / Alexandre, meu projecto, / bate, bate, errado ou certo!», incluindo uma menção ao vínculo familiar: «E o filho ainda de bolso? / Será pouco?» (O’NEILL, 2017: 209) (assinale-se que o primeiro filho de Alexandre O’Neill, também Alexandre, nasceu em 1959).⁸⁷ Dez anos mais tarde, na abertura do disco de *Entre a Cortina e a Vidraça*, de 1972, O’Neill fala sobre o seu projeto poético de «desimportantizar» ou «aliviar os outros, e a mim primeiro, da importância que julgamos ter» – «É pouco como projecto? Em todo o caso, é o meu» (apud OLIVEIRA, 2007: 49, 232): «Alexandre, meu projecto, / bate, bate, errado ou certo!»

No caso de Assis Pacheco, além das iniciais no título «F.A.P. fecit», com as quais assina igualmente «Nota a fechar» de *A Musa Irregular* (PACHECO, 2006: 245-247), o nome do autor também aparece como uma invocação de outro, criando o mesmo efeito polifônico: em «Morro do Aragão», uma voz pergunta «Pacheco, OK?» (PACHECO, 2006: 57-58); no sexto soneto de *Respiração Assistida*, outra voz fala com o «Sr. Pacheco» (PACHECO, 2003: 17). No título «Um tal Fernando Assis Pacheco», poderia suspeitar-se de um jogo polifônico semelhante em que seria um editor a atribuir o título em vez do autor, mas os versos dão continuidade a essa duplicidade autoral («eu com ele»). O nome é também usado na poesia de Assis Pacheco como marca familiar, de ascendência e descendência: em «O brasão dos Pachecos», a herança dos Pachecos é o nome, que existe no passado («éramos»), no presente («somos») e no futuro («oxalá») (PACHECO, 2006: 235-237); em «Soneto aos filhos», apesar de o apelido não vir expresso, diz-se «usai o meu nome / se vos praz» (PACHECO, 2006: 192) (note-se que a mesma ideia de familiaridade do nome surge nos versos de «Um tal Fernando Assis Pacheco», «é como uma pessoa de família»). Outra forma ainda de utilização do nome, mais próxima da que é explorada em «Um tal Fernando Assis Pacheco», é a da

⁸⁷ Há ainda um autoepitáfio não incluído na obra poética, mas transcrito por Maria Antónia Oliveira na sua biografia do autor: «Aqui jaz Alexandre O’Neill / um homem que dormiu / muito pouco / Bem merecia isto» (apud OLIVEIRA, 2007: 26).

duplicidade entre o sujeito da escrita e o sujeito rememorado conseguida em «Canção do ano 86», sobre os regressos a Coimbra (cidade natal do escritor, na qual passou a infância e a juventude): «estou à minha espera / saudando-te caro Fernando Assis Pacheco / [...] / dizendo adeus adeus Fernando Assis Pacheco / [...] / apetecia parar ao pé de ti Fernando Assis Pacheco / cálido aceno do que morreu [...]» (PACHECO, 2006: 185-186). Fernando Pinto do Amaral assinala que a data do título dá conta da importância do tempo, porque o poema é uma «viagem no espaço» e uma «viagem no tempo» que se faz pelo «*desdobramento do sujeito* numa segunda pessoa, um *tu* com quem o eu entra em diálogo e que surge três vezes nomeado como “Fernando Assis Pacheco”»: esta dupla viagem «corresponde a um regresso do sujeito a si mesmo», que se oferece «no seu jogo de espelhos» (AMARAL, 2002: 378). Note-se ainda que o título do poema que dá nome ao livro póstumo *Respiração Assistida* inclui as letras do apelido do autor no segundo vocábulo, o que contribui para explorar leituras do poema (e do livro), na linha de Manuel Gusmão no posfácio «*Respiração Assistida: algumas notas para lhe assistir*» (GUSMÃO, 2003: 75).

Apesar do exposto, a recorrente apresentação do nome em O'Neill e Assis Pacheco, em vez de ufanar a autoridade autoral, de *dixit* e «fecit», é acompanhada de elementos de minoração da importância do autor: a autoironia, o riso, o humor, o ridículo, o coloquialismo, a polifonia, o que contribui para um efeito de «deflação», como apontam, em relação a cada um dos autores, Joana Meirim e Gonçalo Duarte, nas respetivas teses de doutoramento: *Literatura e Posteridade. Jorge de Sena e Alexandre O'Neill* (2014) e *Une poétique de la déflation chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes (Uma Poética da Deflação em Fernando Assis Pacheco e Adília Lopes)* (2014). Ainda que estas teses não desenvolvam leituras demoradas sobre os poemas aqui tratados, as considerações gerais sobre as obras de ambos os poetas vão neste sentido: Meirim assinala a «atitude de deflação que O'Neill tem relativamente à sua poesia», substituindo o neologismo «*desimportantizar*» por «deflacionar», a partir da crítica de Donald Davie a Philip Larkin (MEIRIM, 2014: 107, 20), e Gonçalo Duarte propõe a ideia de «poétique de la déflation» («poética da deflação») para ler a obra de Assis Pacheco (DUARTE, 2014: 20), seguindo a proposta de Manuel Gusmão. No posfácio «*Respiração Assistida: algumas notas para lhe assistir*», Manuel Gusmão fala da «retracção da figura do autor enquanto autoridade sobre o que faz» (GUSMÃO, 2003: 65): «a sua [de Fernando Assis Pacheco] é uma poética da deflação do *pathos* lírico» (GUSMÃO, 2003:

66). Nesta poesia, a lírica é conjugada com a ironia, a sátira, o escárnio, o maldizer, a autodepreciação,⁸⁸ sendo possivelmente a «auto-ironia» a principal via para este efeito deflacionário (GUSMÃO, 2003: 66).⁸⁹

A ironia, ou «auto-ironia», é também a figura apontada por Clara Rocha no último dístico de O'Neill, ao assinalar o modo como o riso contribui para desdizer o sujeito (ROCHA, 1992: 251). Referiu-se acima a proximidade gráfica entre os sonetos de Shakespeare e o soneto «Auto-retrato» de O'Neill, que juntam os catorze versos numa única estrofe, com os dois versos finais indentados. Ora, não só alguns sonetos de Shakespeare incluem um jogo de palavras com o seu próprio nome, promovendo a ambiguidade entre «will» e «Will», como diminutivo de «William» (SHAKESPEARE, 2016: 124, 282),⁹⁰ como é habitual nos seus sonetos que o décimo terceiro verso marque uma oposição em relação aos versos anteriores: inúmeros penúltimos versos começam com «But» ou «Yet» (SHAKESPEARE, 2016: 16, 20, 44, 48, 50, 58). Também O'Neill começa o dístico destacado do seu soneto inglês com «Mas», sugerindo a *chave* que constitui uma oposição ao próprio soneto, «Mas [...] ri-se / do que [...] disse...», porque o *autodesimportantiza*, *autorridiculariza*, *autodeprecia*, *autodeflaciona*, mas que é precisamente o que faz com que o soneto alcance o efeito risível supostamente pretendido, confirmando o seu «virtuosismo poético» (MEIRIM, 2018: 19). O «Auto-retrato» de O'Neill mostra que O'Neill diz, mas que se ri do que diz: o «Mas» é aqui a marca da sua *importante* poética da *desimportantização*, evocando Bocage ou mesmo Shakespeare.

A possível ironia deflacionária contribui, no soneto monóstico de O'Neill e nas quatro quadras de Assis Pacheco, para uma imagem de fragilidade suscetível de riso («ri-se», «ridículo»), em que se expõem os sofrimentos do amor ou os prantos da infância como risíveis: «sofre de ternura, bebe demais e ri-se» e «chorava então

⁸⁸ A própria fealdade é sublinhada em diversos poemas: em «O garrote», «Sou feiíssimo ao espelho», em «Unde salus?», «Vejo no espelho a minha assustada fealdade», em «Memórias do contencioso», «fealdade própria» (PACHECO, 2006: 63-64, 64-65, 129).

⁸⁹ Abel Barros Baptista e Nuno Júdice assinalam igualmente a «auto-ironia» em Assis Pacheco (BAPTISTA, 2012: 12; JÚDICE, 1998: 224) e Gustavo Rubim considera que a poesia de Assis Pacheco está «numa posição difícil de situar, algures entre um quase confessionalismo (pouco modernista na aparência) e uma forma de realismo desencantado e auto-irónico que converte toda a confissão em “confissão banal dos mil cagaços / de morrer”» (RUBIM, 2004: 57-58).

⁹⁰ Vasco Graça Moura reconhece a dificuldade de trazer para português o jogo conseguido em inglês, traduzindo, por exemplo, «So true a fool is love, that in your will, / Though you do anything, he thinks no ill» por «Tão louco é amor que quer no teu Will / (haja o que houver) nada pensar de vil» (SHAKESPEARE, 2016: 124, 125), e «Make but my name thy love, and love that still; / And then thou lov'st me, for my name is Will», por «Faz só meu nome teu amor e amor, / e amas-me então pois eu me chamo Ardor» (SHAKESPEARE, 2016: 282, 283).

desabaladamente / [...] / seria trágico se não fosse ridículo». Estes poemas propõem um riso lírico ou um lirismo risível. O nome aparece também ele como suscetível de riso, pela apresentação bibliográfica de «O'Neill (Alexandre)», depois *desimportantizada*, e do aparte coloquial, «(ou não fosse ele O'Neill!)», ou pelo distanciamento autoirónico de «Um tal Fernando Assis Pacheco». Poderiam sintetizar-se assim estes retratos do nome: «O'Neill [...] / ri-se / do que [...] disse...» e «Um tal Fernando Assis Pacheco / [...] / seria trágico se não fosse ridículo».

O leitor é cúmplice do lirismo e do riso, merecendo em ambos os poemas uma interpelação: «é o que vês» (*tu, leitor*), «não lhe perguntem» (*vocês, leitores*).⁹¹ A alimentar a cumplicidade com o leitor, encontram-se também as alusões à censura e ao protesto. Se o «protesto civil» de Assis Pacheco está ligado aos «gritos» dos pais (que aparecem igualmente «zangados» no poema «Tentas, de longe»; PACHECO, 2006: 14), em O'Neill, o parêntesis do oitavo verso, «(aqui, uma pequena frase censurada...)»,⁹² destaca com a paralipse a existência de censura, ponto que foi desenvolvido por Clara Rocha ao estabelecer a relação com o soneto de Bocage (também ele com uma história de censura, como assinalado anteriormente). A própria utilização dos parêntesis ao longo do texto de O'Neill – cinco vezes no total, ainda que a primeira seja com o nome próprio: «(Alexandre)», «(omita-se o olho triste e a testa iluminada)», «(aqui, uma pequena frase censurada...)», «(ou não fosse ele O'Neill!)», «(pois amor não há feito)» – reforça esse efeito de proximidade, de coloquialidade, de aparte, presente também no soneto de Bocage, em que há no parêntesis uma mudança da terceira pessoa do retrato para a primeira: «(Digo de moças mil)». A oposição às limitações cívicas (e poéticas) manifesta-se assim nesta aparente censura propositada.

Com efeito, tanto Alexandre O'Neill como Fernando Assis Pacheco foram cidadãos com atividade pública nos meios de comunicação portugueses e defensores das liberdades cívicas (O'Neill, publicitário, manteve uma atividade regular na imprensa periódica e na RTP; Assis Pacheco trabalhou como jornalista em diversos jornais e revistas, colaborando também com a RDT e a RTP). A biografia de Maria Antónia Oliveira refere encontros entre ambos no início da década de 1980, em casa de O'Neill,

⁹¹ Note-se que «F.A.P. fecit» é todo ele dedicado ao leitor (PACHECO, 2006: 201-202). Segundo Miguel Ángel Márquez, a apóstrofe é um dos traços comuns na tradição dos retratos poéticos que se mantém na época contemporânea (MÁRQUEZ, 2001: 156).

⁹² Segundo Maria Antónia Oliveira, este verso terá sido aproveitado de outro poema, uma «reserva» que começa com «O poeta mora no telhado / com a mulher e o filho», em que usa «... (aqui uma linha censurada)...» (OLIVEIRA, 2007: 142).

a propósito da entrevista de Assis Pacheco para o *JL* em 1982, depois de publicadas as *Poesias Completas* prefaciadas por Clara Rocha, e no âmbito de uma viagem de escritores ao Brasil (OLIVEIRA, 2007: 274, 292, 295). Assis Pacheco, mencionando os escritores que admira, pergunta «Quem é que não gosta do Alexandre O'Neill?» (PACHECO, 2001: 70), e assinala na entrevista de 1982 que se conhecem «há uma dúzia de anos» (PACHECO, 1982: 10).⁹³

A vida pública pode interferir (na escrita e) na leitura do nome nestes autorretratos de O'Neill e de Assis Pacheco, uma vez que aproxima as duas vozes *públicas*, a civil e a poética, associadas a um mesmo nome. A prosopopeia textual é acentuada nestes poemas com o nome do autor, porque se consegue o efeito de uma voz poética que é «parecidíssim[a]» com a voz conhecida do autor (*apud* OLIVEIRA, 2007: 203), de uma «voz física» que se escuta no poema (PINA, 2005: 103).⁹⁴ «The audibility of a distinctive written voice is a remarkable phenomenon» (BLASING, 2007: 27), dizem as palavras de Blasing citadas na INTRODUÇÃO: e é este fenómeno admirável que acontece nos autorretratos de O'Neill e de Assis Pacheco, em que o nome de autor é um elemento dessa individualização soada pelos sinais linguísticos – o nome está na própria voz escrita, que diz e é dita pelo nome.

⁹³ Sobre a associação de O'Neill a Tolentino, Assis Pacheco defende que a ligação de O'Neill é maior às cantigas de escárnio e maldizer: «[O'Neill] Vem desse profundo veio satírico, que percorre num instantinho o caminho da ironia à sátira, da sátira ao fescenino, como quem acende um fósforo, como quem acende um rasilho» (PACHECO, 2001: 37).

⁹⁴ Assis Pacheco alcança assim, segundo Manuel António Pina, o «espelhismo» por si pretendido (PACHECO, 2001: 39).

3. EU, EU, EU

Na diferenciação de uma voz poética, a utilização do pronome «eu» pode ser um recurso essencial, como mostra a obra de Almada Negreiros considerada neste capítulo. Partindo do princípio de que o «eu», enquanto sujeito poético implícito ou explícito, é simultaneamente uma unidade linguística genérica e a marca de uma voz individualizada, na linha da proposta de Mutlu Konuk Blasing (BLASING, 2007: 27-29), discute-se em seguida como pode o pronome «eu» contribuir para a construção de autorretratos poéticos.

Na obra plástica de Almada Negreiros, existem vários autorretratos expressos e figurativos, como os reproduzidos nos catálogos das exposições *Almada*, de 1984, e *O Rosto da Máscara. Auto-representação na Arte Portuguesa*, de 1994. Na sua poesia (e na sua obra literária em geral, na qual aliás nem sempre é fácil traçar fronteiras entre os diferentes géneros), as referências ao eu são recorrentes – mas será isto suficiente para inferir que o autorretrato é uma preocupação central da produção poética de Almada?

Atentando em dois possíveis sentidos da prática autorretratística, com larga aceitação até ao século XIX, o autorretrato poderia, por um lado, tentar responder à pergunta *quem sou eu?*, numa indagação que procurasse uma representação única e estável da identidade, ou, por outro, comemorar a existência do artista e combater o seu esquecimento. Em qualquer dos casos, o autorretrato preconizaria a semelhança e a fidelidade a um sujeito original (pelos traços físicos ou psicológicos). No entanto, a partir de diversas explorações artísticas, desenvolveu-se a própria ideia de ilusão do autorretrato, de irreabilidade ou impossibilidade de qualquer representação do eu, dando espaço ao simulacro, estabelecendo que a ilusão autorrepresentativa não pode ser mais do que isso: uma ilusão.⁹⁵ É neste sentido que vai o pensamento de José Gil, que, dialogando com Gilles Deleuze e Félix Guattari a propósito das considerações sobre o rosto e o corpo em *Mil Planaltos*, afirma que é necessário repensar a questão da semelhança no retrato. Segundo José Gil, a representação não procura a semelhança ou a analogia, «mas o lugar topológico da génese da semelhança. Ou seja, as intensidades formais primeiras que puxam um rosto para a diferença consigo mesmo, para fora de si,

⁹⁵ Michel Beaujour defende que, se o autorretrato pode constituir uma tentativa de responder à pergunta *quem sou eu?*, na verdade acaba por significar uma «mimésis sans illusion, tentative incertaine de retour: l'autoportrait est une odyssée vers une Ithaque engloutie. La tâche de l'écrivain consistera à forger sans magie un simulacre textuel du lieu-miroir perdu» (BEAUJOUR, 1980: 341).

e novamente para a unificação e para dentro de si», porque o rosto é um «complexo de sinais e de forças em movimento» (GIL, 2005: 33).

As Vanguardas do início do século XX vêm pôr em causa precisamente a unidade do sujeito, num desdobramento que tem sido trabalhado, no panorama literário português, em casos como os de Fernando Pessoa (que cria múltiplas subjetividades) ou de Mário de Sá-Carneiro (que trabalha a dispersão eu-outro). A obra multifacetada de Almada, inscrita nestes movimentos vanguardistas, nem sempre é colocada a par dos referidos casos por aparentemente manter a inteireza do sujeito.⁹⁶ Qual é afinal o lugar do eu na poesia de Almada Negreiros? E que relações se podem intuir entre a sua poesia e os seus autorretratos plásticos?⁹⁷

A constante autodefinição de Almada «é a de artista», como assinala Eduardo Lourenço, de artista de Vanguarda (LOURENÇO, 1992: 14). Para Almada, os artistas (todos poetas em sentido amplo) estão «em primeiro lugar», porque «têm o dom de descobrir os próprios fundamentos da vida, e ainda antes mesmo que a vida tenha podido assentar na realidade» (NEGREIROS, 1992: 143). A poesia é o ato criador, o momento que antecede ou testemunha a (obra de) arte, o que o artista tem para expressar, qualquer que seja o suporte utilizado: «o que se deseja dizer é a Poesia; a maneira que se emprega para dizer é a Arte» (NEGREIROS, 1992: 147). Ora, Almada nunca se apresentou «em público senão como pessoa de arte», reforçando a ideia de que a «Arte é sobretudo atitude universal da pessoa humana» (NEGREIROS, 1993: 178).

Na obra plástica e poética de Almada, é recorrente a afirmação clara do ser-artista, do ser-poeta. Recordem-se os inúmeros autorretratos plásticos em que a figura aparece com o pincel e a paleta, o livro e a caneta, dos quais se destacam «Auto-retrato com prancheta» (1928), «Auto-retrato com paleta» (Sintra, 1926), «Auto-retrato» (1938) e «Auto-retrato» (1948). Também por meio de palavras, Almada constrói uma imagem do eu-poeta, em parte pela importância dada ao nome-assinatura, que muitas vezes acompanha os poemas e os manifestos (no início ou no fim), e aos epítetos emblemáticos que o definem: «Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto», «Poeta d'Orpheu Futurista e Tudo», «poeta futurista José de Almada-Negreiros». A assinatura

⁹⁶ Eduardo Lourenço, por exemplo, afirma que «Almada foi o anti-Pessoa. Pessoa foi a impossível inocência, a cisão sem remédio [...]. Almada jogou-se inteiro na ficção de uma inocência mágica [...]. Não teve duplos para o curar de não ser uno e existente» (LOURENÇO, 1982: 45).

⁹⁷ A escolha do termo «plástico» prende-se com o facto de Almada Negreiros usar diversos materiais e suportes, como óleo, esferográfica, tinta-da-china, grafite, lápis, arame, sobre tela, papel, cartolina, cartão.

e os epítetos vêm muitas vezes incluídos no próprio texto (assim como as dedicatórias e as datas), fazendo com que os elementos que seriam à partida paratextuais ganhem relevância no interior da obra, como parte integrante da mesma.

Alguns críticos, como Eduardo Lourenço, consideram que a afirmação do autor vai na linha de uma automitificação, que constrói uma imagem hiperbólica do sujeito. No «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX», Almada começa com uma sequência de várias frases iniciadas por «Eu»: «Eu não pertença [...]», «Eu pertença [...]», «Eu sou [...]», «Eu tenho [...]» (NEGREIROS, 1993: 37). Este recurso anafórico vai intensificando a importância do eu e da sua condição de artista, entendida como «profissão»: «Eu sou um poeta português que ama a sua pátria. Eu tenho a idolatria da minha profissão e peso-a. [...]. Eu sou aquele que se espanta da própria personalidade e creio-me portanto, como português, com o direito de exigir uma pátria que me mereça» (NEGREIROS, 1993: 37).

Até certo ponto, pode supor-se que esta automitificação corresponde a um dos propósitos tradicionais do recurso à autorreferencialidade, de comemoração e imortalização do artista. No entanto, a grande preocupação de Almada não parece ser com o seu futuro enquanto artista ou com a perenidade da sua obra, mas com o presente em que é preciso agir (e a poesia é *ação!*, *performance*), para mudar a pátria, o mundo, para poder criar um futuro digno do «Homem Definitivo» (NEGREIROS, 1993: 42). E Almada afirma uma aspiração em relação à pátria: «guardo [no meu peito] quotidianamente a ambição que não cedo a ninguém – de querer ser eu o melhor de todos os Portugueses!» (NEGREIROS, 2017: 66).

A assinatura «almada», com o dê destacado, foi adotada durante a estada em Paris, num período em que o artista encontrou, segundo Margarida Acciaiuoli, uma nova «perspectiva de si mesmo» (ACCIAIUOLI, 1985: 4).⁹⁸ Esta assinatura é usada na sua obra plástica, mas também, por exemplo, nas edições de 1921 de *A Invenção do Dia Claro* e de «O Menino d’Olhos de Gigante». Afirmar-se, com este dê alto e excessivo, a coerência da atitude do artista multifacetado, que utiliza diversos meios.

Almada quer, portanto, ser mais (o artista) Almada, mostrar-se, reivindicando o seu lugar de criador livre numa sociedade que não se cansa de criticar. Neste sentido,

⁹⁸ Quanto à assinatura de Almada Negreiros, Margarida Acciaiuoli refere que, a partir da estada em Paris, «o d de seu nome eleva-se então no ar, em bandeira desta nova conquista, onde a sua situação de indivíduo aparece para sempre ligada à sua qualidade de ser português» (ACCIAIUOLI, 1985: 4).

sustenta o valor único e original da sua existência, por meio da criação artística, considerando-se o centro do universo: «o lugar de um homem é no espaço preenchido pelo seu próprio corpo. O lugar de um homem é aí, no centro do Universo» (NEGREIROS, 1988: 61). António Rodrigues, no catálogo da exposição *O Rosto da Máscara. Auto-representação na Arte Portuguesa*, sublinha a «exposição pública da imagem do corpo do Artista que Almada prossegue, na deliberada confusão entre afirmação de identidade autoral e auto-mitificação», relembrando muitas das autorrepresentações de Almada

publicadas na imprensa como imagens publicitárias de si próprio. Vestido de operário, em 1917, para representar no palco do Teatro República o seu episódico Manifesto Futurista, tenista nos mundanos anos 20, mas também lendo ou desenhando ou apenas mostrando-se com *boina de artista*, até aos *olhos de gigante* da sua determinação de Ver ao longe, em rosto de arame, écran de máximas universais ou apenas olhos articuláveis pelos eixos do infinito. (RODRIGUES, 1994: 41.)

No entanto, esta constância na sua afirmação como artista não implica a preconização de uma unidade do sujeito. Pelo contrário, o artista expande-se e transforma-se, eleva-se e manifesta-se em diferentes suportes e em sucessivas transfigurações. Pode aceitar-se que o ser-artista concretiza, no caso de Almada, a primeira aceção possível da palavra «avatar» (usada pelo próprio) – a de descida de um deus à terra, no sentido em que o poder (divino) da criação foi assumido pelo homem e materializado pela realização da obra de arte.

Almada segue por vezes a via de uma exaltação violenta para apresentar a intensidade com que (se) vive. Sobretudo quando está mais aceso o entusiasmo futurista e sensacionista, do *sentir tudo de todas as maneiras*,⁹⁹ os textos de Almada aparecem impregnados pelo ódio, que energiza a reivindicação de um lugar central para a sua unicidade no panorama social (e a preocupação de Almada é sobretudo nacional).

Em «A Cena do Ódio», poema de 1915 destinado ao n.º 3 da revista *Orpheu*, mas apenas publicado parcialmente em 1923 e integralmente em 1958 (FRANÇA, 2003: 9), o eu é posto em cena, num confronto com um tu que é «tantos» (os «burgueses de Portugal»), inspirador de ódio. Todo o longo texto se desenvolve por meio desta

⁹⁹ Em «A passagem das horas», o «engenheiro sensacionista» Álvaro de Campos dedica os seus versos «a José de Almada Negreiros» (PESSOA, 2002: 191).

oposição entre o eu e o tu: o desprezo (ou a indiferença) que a sociedade lhe dedica é retribuído pelo ódio dramatizado que Almada usa como motor de criação.

Neste poema, Almada dedica «todos os [seus] avatares» a Álvaro de Campos, ele próprio personagem da encenação literária pessoana e representante do Futurismo e do Sensacionismo. O epíteto que acompanha a assinatura, «Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto», como que apresenta esta ficção do eu no subir do pano. Pela primeira vez, o artista apresenta-se como poeta; pela primeira vez, o poeta apresenta-se como sensacionista, numa nova homenagem a Pessoa, teorizador do movimento. O eu ergue-se desde o primeiro verso. As maiúsculas, usadas em pronomes pessoais e afins para referir Deus, de acordo com os preceitos gramaticais, são aqui aplicadas em «Eu», «Me», «Mim», mostrando como cresce e se inflama o sujeito: aqui, é o «Eu» que é exaltado, divinizado, reforçando a ideia de avatar enquanto presença de um deus na terra (ou no poema). Neste autorretrato, não se procura qualquer semelhança descritiva com o indivíduo autor do texto. O texto abre-se à transfiguração e ao movimento, desenvolvendo outro dos sentidos da palavra «avatar» – o de processo metamórfico e de transformação:

A cena do ódio
de José de Almada Negreiros
Poeta Sensacionista e Narciso do Egipto

*A Álvaro de Campos
a dedicação intensa
de todos os meus avatares*

Ergo-Me Pederasta apupado d'imbecis,
divinizo-Me Meretriz, ex-líbris do Pecado,
e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
[...]
Sou Vermelho-Niagara dos sexos escancarados nos chicotes dos cossacos!
Sou Pan-Demónio-Trifauce enfermigo de Gula!
Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!
Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!
(NEGREIROS, 2017: 22.)

O ódio nasce do riso dos outros e excita o amor-próprio numa vontade de viver intensamente. A guerra declarada pelo sujeito fá-lo afirmar as suas intenções em relação à vida, num assumir de diferentes avatares:

Agora quero vivê-La!
Hei-de poeta cantá-La em Gala sonora e dina!
[...]
Hei-de Átila, hei-de Nero, hei-de Eu,
cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu!
(NEGREIROS, 2017: 22-23.)

Estas transfigurações são também confirmadas por uma espécie de refrão, em que o nascimento do eu o desdobra numa encarnação de males:

Ah! que eu sinto, claramente, que nasci
de uma praga de ciúmes!
Eu sou as sete pragas sobre o Nilo
e a Alma dos Bórgias a penar!
(NEGREIROS, 2017: 23-24.)

O poeta declara «Sou Narciso do Meu Ódio» (NEGREIROS, 2017: 23), numa subversão do narcisismo tradicional. Não fala do amor por si próprio, pela beleza do seu rosto, mas sugere antes um amor pelo seu ódio e pela sua face transfigurada. O amor ao ódio do eu por um «Tu, que [se diz] Homem!», representante da «burguesia», do «ideal com i pequeno!» (NEGREIROS, 2017: 24, 25).

Neste poema, é o próprio autor a incluir uma referência a Nietzsche e a Zaratustra, que remete para o «Super-homem» anunciado em *Assim Falava Zaratustra*: «“*Eu vos anuncio o Super-humano. O homem só existe para ser superado*”» (NIETZSCHE, 2010: 26). Para Zaratustra, «“A grandeza do homem está em ele ser uma ponte e não uma meta; o que se pode amar no Homem é ser ele *transição e perdição*”», mas as suas palavras levam os outros a rir (NIETZSCHE, 2010: 28-31), tal como os burgueses se riem de Almada. O «Super-homem» de Nietzsche não é um homem apenas bom, porque a moral é limitadora da criação: «“É necessário que o homem se faça ao mesmo tempo melhor e pior’ – tal é a minha doutrina. O pior mal é indispensável ao bem do Super-homem”» (NIETZSCHE, 2010: 380). E com este princípio, Zaratustra exorta os criadores, «“Homens superiores”», a abraçarem o abismo com coragem e arrogância (NIETZSCHE, 2010: 379-383).

Almada professa também este desafio e lança-se na exaltação do «Super-homem» («Homem Definitivo», nas palavras de Almada). No «Ultimatum futurista às gerações portuguesas do século XX», Almada adota o mesmo discurso animado pelo ódio, ao mesmo tempo que faz um elogio da guerra: «Porque Portugal não tem ódios, e uma raça sem ódios é uma raça desvirilizada porque sendo o ódio o mais humano dos sentimentos é ao mesmo tempo uma consequência do domínio da vontade, portanto uma virtude consciente» (NEGREIROS, 1993: 39). Por isso, e como Zaratustra, Almada lança um repto aos portugueses: «Para criar a pátria portuguesa do século XX [...] existe apenas uma imposição: Se sois homens sede Homens, se sois mulheres sede Mulheres da vossa época. [...] Tentai vós mesmos o Homem Definitivo» (NEGREIROS, 1993: 42). E ele próprio afirma seguir este desafio, ao querer superar-se e ser «o melhor de todos os Portugueses!» (NEGREIROS, 2017: 66).

Regressando à poesia, «A cena do ódio» (a par das odes de Álvaro de Campos) marca a fação mais vanguardista do projeto modernista português, na qual ressaem a provocação e a busca do escândalo. Almada assume um papel performativo nesta encenação modernista, em que o ódio serve de amplificador do eu, que se vai desdobrando de forma ameaçadora sobre o *inimigo*. O ódio faz crescer o amor-próprio, numa experiência sensacionista de ser mais e sentir mais, por meio do eu absoluto, que se autodiviniza e autoexalta.

Almada desenvolve uma outra estratégia de autorretrato poético, que pode ser simbolicamente representada pela figura de «O Menino d’Olhos de Gigante», título do poema de 1921 (NEGREIROS, 2017: 100-111). Com a epígrafe, «*Dizem que sou eu, o menino d’olhos de gigante; e eu juro, pela minha boa sorte, que não sou só eu!*» (NEGREIROS, 2017: 100), o texto começa por questionar a identificação do eu-autor com o eu-menino, estabelecendo múltiplas possibilidades de inclusão de eus no eu-menino. Na primeira página do manuscrito deste poema, a epígrafe está corrigida: em vez de «*e eu juro [...] que não sou só eu*», aparece rasurado «*e eu juro [...] que o menino d’olhos de gigante é toda a gente*» (NEGREIROS, 2017: 257). Em relação à expansão do sujeito conseguida em «A cena do ódio», parecia haver aqui um movimento de redução ou concentração, por meio da figura *pequena* do menino, mas a epígrafe funciona quase como um aviso de que no eu-menino cabem também muitas pessoas.

O lugar da infância e da ingenuidade é essencial para a poética de Almada Negreiros. O menino, que é um homem que não mudou (NEGREIROS, 2017: 88), sente

«tudo muito grande / só eu pequenino» (NEGREIROS, 2017: 43), e assim olha para o mundo com uns olhos enormes, tantas vezes trabalhados nas suas criações plásticas, em que se destacam na figuração do rosto.¹⁰⁰ O recurso à imagem dos olhos grandes pode constituir um motivo autorreferencial, uma vez que remete para um aspeto físico do autor que é conhecido e muitas vezes utilizado – «Auto-reminiscência» (1949) demonstra bem isso na obra plástica, já que os olhos grandes são o elemento que mais sobressai nas linhas cubistas, quase abstratas, traçadas a tinta-da-china. No entanto, este recurso autorreferencial poderá ser antes o pretexto para desenvolver na obra poética a importância da inocência e dos sentidos na relação do eu com o mundo. Em «O Menino d’Olhos de Gigante», o eu-menino afirma que é «gigante nos olhos» e que sabe «aproveitar / estes olhos de gigante / que Deus [lhe] deu para olhar», ao ter de «procurar / mil maneiras d’aumentar / o [seu] corpo pequenino», estabelecendo com o mundo uma relação espontânea e livre, sem as moderações impostas pela idade adulta.

Na obra de poemas em prosa intitulada *A Invenção do Dia Claro*,¹⁰¹ publicada também em 1921, Almada começa por apresentar um desenho com um «retrato do autor por elle-proprio», no qual também sobressaem os olhos grandes. Este desenho de abertura pode propor desde logo um autorretrato: não obstante, Almada não usa esse termo (talvez por ser ainda incomum na época), mas «retrato do autor», como se não fosse apenas um retrato do eu «por elle-proprio», mas um retrato do eu que é autor. A obra estrutura-se em três partes, intercaladas por «Confidências», e o poeta volta a adotar uma postura cénica, bem notória nos monólogos que dirige à figura da «Mãe».

Pode ser, como sustenta Eduardo Lourenço, que a necessidade de «inventar a infância roubada» (provocada pelo facto biográfico da morte prematura da mãe) leve o autor ao projeto moderno de procura de «*origem e originalidade*» (LOURENÇO, 1992: 12); ou pode antes ser que o projeto moderno de afirmação da originalidade e da liberdade do artista passe por outra encenação, a da produção de um novo avatar do eu, o eu-menino, num apelo a esse lugar matricial da infância, lugar de criação em potência. O eu (re)cria-se criança, escrevendo *A Invenção do Dia Claro* com um estilo infantil e simples, não simplista, em que a ternura se converte, em vez do ódio, no motor de criação:

¹⁰⁰ Lembrem-se os seguintes trabalhos: «Auto-retrato» (1938), «Auto-retrato» (1940), «Auto-retrato» (c. 1940), «Auto-retrato» (1948), «Auto-retrato» (1949), «Auto-reminiscência» (1949).

¹⁰¹ Segundo Fernando Cabral Martins, esta obra pode ser considerada como um «poema em prosa» ou como uma «peça para um actor», já que foi lida como conferência e depois editada (MARTINS, 1998: 79). Prefere-se aqui a opção de «poema em prosa», ainda que se valorize o ato performativo de leitura.

Mãe! passa a tua mão pela minha cabeça!
Eu ainda não fiz viagens e a minha cabeça não se lembra senão de viagens! Eu vou viajar. Tenho sede! Eu prometo saber viajar.
[...]
Mãe! passa a tua mão pela minha cabeça!
Quando passas a tua mão na minha cabeça é tudo tão verdade! (NEGREIROS, 2005: 28.)

Nas suas confidências à Mãe, o menino conta a sua viagem «desde o universo até ao [seu] peito quotidiano», voltando a enfatizar a importância dos olhos para a percepção do mundo, remetido ao visível-tangível:

Durante a viagem encontrei tudo disposto de antemão para que nunca me apartasse dos meus sentidos. E assim aconteceu sempre desde aquele dia inolvidável em que reparei que tinha olhos na minha própria cara. Foi precisamente n'esse dia inolvidável que eu soube que tudo o que há no universo podia ser visto com os dois olhos que estão na nossa própria cara. Não foi, portanto, sem orgulho que constatei que era precisamente por causa de cada um de nós que havia o universo. (NEGREIROS, 2005: 38.)¹⁰²

O olhar é metonímia dos sentidos, que fazem da sensação a «única realidade da vida» e da sua consciência «a única realidade em arte», de acordo com a teorização pessoana sobre o Sensacionismo. O eu é sensível à claridade (do *dia claro*) e procura a «Luz» no seu percurso, na sua «viagem» pela vida (NEGREIROS, 2017: 186-190).¹⁰³ O gigante que queria roubar os olhos do menino é afinal o universo, mas o universo está em cada um, em cada eu, porque existe através dos sentidos: «Todas as coisas do universo aonde, por tanto tempo, me procurei, são as mesmas que encontrei dentro do meu peito no fim da viagem que fiz pelo universo» (NEGREIROS, 2005: 38). É este *encontrar dentro do peito*, esta consciência, que define o artista na sua relação com o mundo. Em «A flor» (NEGREIROS, 2005: 41), também de *A Invenção do Dia Claro*, o artista é metaforicamente considerado uma criança, que, em solidão, deixa que a palavra «flor» ande por dentro de si, «da cabeça para o coração e do coração para a cabeça», até

¹⁰² Em «Auto-retrato com paleta» (Sintra, 1926), aparece a seguinte legenda: «Os olhos são para ver e o que os olhos vêem só o desenho o sabe». Além da importância gráfica dada aos olhos, também a *legenda* ajuda a compor este argumento da importância do olhar na poética de Almada Negreiros.

¹⁰³ O poema «Presença» é um longo elogio à «Luz», que termina: «Luz a Luz tal e qual / e é o que é que é / presença de cada qual» (NEGREIROS, 2017: 190).

encher com linhas uma folha. A flor – mallarmeana?¹⁰⁴ – é a poesia que depois se põe no papel, com «as linhas [...] que Deus» criou. Mas não há uma forma única para materializar essa ideia que circula, há antes experimentações, propostas para jogar com as linhas («algumas d’essas linhas, ou todas. Talvez [...] fóra dos seus logares»), usando o mesmo poder divino da criação (relembre-se a autodivinização do artista). Com a produção literária acontece o mesmo, as palavras (a poesia) estão dentro do peito e o poeta depois joga com elas como uma criança:

Gásto os dias a experimentar logares e posições para as palavras. É uma paciência de que eu gósto. É o meu gósto.
Tudo se passa aqui pelas palavras – todos os góstos. (NEGREIROS, 2005: 21.)

Em *A Invenção do Dia Claro*, Almada apresenta os dados do seu passaporte, para poder viajar pelo mundo: profissão – «Poeta!»; estado – «Menino!» (NEGREIROS, 2005: 31). Com esta *declaração oficial*, proclama mais uma vez a sua condição de artista e propõe uma poética da ingenuidade, mas também do *faz de conta* ou da encenação, já seguida em «A cena do ódio» com um tom muito diferente. Almada Negreiros – o artista, o poeta –, ora inflamado pelo ódio, ora (co)movido pelo amor, pela ternura, encena distintas produções do eu que se confundem afinal numa mesma utilização do pronome:

EU

Quando digo Eu não me refiro apenas a mim mas a todo aquelle que couber dentro do geito em que está empregado o verbo na primeira pessoa. (NEGREIROS, 2005: 31.)

Por meio do pronome, Almada cria múltiplos autorretratos poéticos, apenas possíveis em devir, levados ao palco onde o sujeito experimenta diferentes metamorfoses, avatares de um eu que não se pode fixar na sua relação com o universo. Para estas experimentações, é essencial a relação com o outro: os burgueses, no caso de «A cena do ódio», a Mãe, no caso de *A Invenção do Dia Claro*.

¹⁰⁴ Recorde-se a célebre frase de Mallarmé: «Digo: uma flor! e, longe do esquecimento onde a minha voz relega todo o contorno, musicalmente eleva-se, como outra coisa que não os cálices conhecidos, pura ideia, e suave, a ausência de todos os ramos» (MALLARMÉ, 2011: 35).

A grande encenação é a de artista, na qual é posta a máscara que condiciona e conforma a relação com o universo. É o artista que se anuncia ao público, proclamando a sua originalidade criadora e afirmando a sua autoridade autodivinizada, por meio, nomeadamente, de uma assinatura que se alça no espaço e que marca as suas produções plásticas e literárias. O artista, segundo Almada, é o centro do universo, é aliás o próprio universo, porque o universo só existe no homem, por meio da sua experiência. O que pareciam duas vias distintas de *ação* artística – a do ódio, a do amor – são afinal diferentes faces de uma mesma poética. Os olhos grandes (de autorreferencialidade, mesmo que residual), de gigante, são como os de um retrato egípcio – do «Narciso do Egito»? O Egito, tão recorrentemente evocado por Almada,¹⁰⁵ é o lugar do aparecimento da escrita e das metamorfoses divinas, o lugar de quem dedica os seus avatares (encarnações divinas?, transformações?) à personagem de encenação literária pessoana que melhor representou o Sensacionismo – a sensação, os sentidos, o olhar. Os olhos grandes do menino são assim o ponto de ligação entre o eu (qualquer que ele seja) e o mundo sensível, tangível, visível, que o artista traz dentro do peito.

Assim, a cena é uma constante nas produções artísticas do eu em Almada Negreiros (ele próprio dramaturgo)¹⁰⁶ e é pela máscara primeira de artista que os diferentes eus são criados, em movimentos de expansão e retração. A obra responde, como noutros autorretratos, à pergunta *quem sou eu?* – pergunta, aliás, mencionada em dois versos de Almada, «Nunca perguntei a ninguém quem é / senão a mim» (NEGREIROS, 2017: 179), nos quais se nota bem que a escrita sobre o eu é uma escrita de cisão, um diálogo com pergunta e resposta. A resposta não é, no entanto, figurativa ou autorrepresentativa, no sentido de procurar uma cópia ou um duplo fiel ao original, de substituir um eu que não está presente, de conseguir uma imagem autêntica, una, estática do sujeito – pelo contrário, o eu é ficcionado naquela cena, sem ter

¹⁰⁵ Também em «Auto-retrato» (1938), a lápis sobre cartolina, há uma alusão aos retratos egípcios: repare-se na posição da cabeça (perfil), no desenho dos olhos e na forma do corpo.

¹⁰⁶ Vários autores salientam a importância do teatro na obra de Almada Negreiros. Gustavo Rubim, por exemplo, desenvolve a relação entre poesia e teatro, partindo da frase que fecha a conferência *Poesia e Criação*: «Dez minutos: tempo cumprido»; a frase «coloca a poesia [...] *sob* o condicionamento de uma *performance*; [...] a ideia de poesia como criação é inseparável, para Almada, de uma *inscrição teatral da poesia*» (RUBIM, 1998b: 49). Fernando Guimarães defende que «o teatro, assemelhando-se [...] a um poema, a um desenho ou a um quadro, é considerado como um espaço onde se conjugam o segredo, a sombra e o silêncio que são ao mesmo tempo e paradoxalmente outras tantas formas de descoberta, de iluminação ou de encontro» (GUIMARÃES, 2003: 78). Celina Silva, a propósito de «A cena do ódio», escreve que a «criação de um sujeito metamórfico através da linguagem, em si mesmo acto e acção, volve-se em espectáculo, encenada, teatralizada mediante um imenso ritual de execução-redenção» (SILVA, 1994: 148).

necessariamente qualquer semelhança icónica com o autor, assumindo construções emblemáticas. Poderia recorrer-se ao termo «irrealismo» proposto por Fernando Guimarães, relativamente à produção artística de Almada, que recusa a via naturalista da representação para valorizar uma «dimensão simbólica», que prefere «formas expressivas desviantes» (GUIMARÃES, 2003: 78-79). Com efeito, pode haver elementos autorreferenciais, mas a relação procurada é a da dissemelhança, do movimento, da liberdade criadora. E este gesto instaura uma nova perceção do verbo conjugado na primeira pessoa, uma nova forma de autorretrato, uma nova tentativa de tornar possível o impossível.

4. O OUTRO SOU EU

«Quem sou?», pergunta Mário de Sá-Carneiro no primeiro poema de *Indícios de Oiro* (SÁ-CARNEIRO, 2010: 55). A sua obra, criada no cruzamento entre os movimentos literários finiseculares do Decadentismo e do Simbolismo e as novas Vanguardas modernistas (com todos os seus -ismos), revela uma pesquisa intensa sobre a identidade autoral, o que pode observar-se desde logo pela frequência com que se encontram pronomes e verbos referentes à primeira pessoa do singular.

Nesta poesia, o eu oscila entre diferentes polos, dando conta, simultaneamente, da ambiguidade do sujeito poético e da fertilidade da sua criação metafórica. Esta oscilação é realizada sobretudo de duas formas: por um lado, entre uma imagem de orgulho e superioridade do poeta e uma construção disfórica de si próprio; e, por outro lado, por meio da relação eu-outro. Vários autores se têm debruçado sobre a poesia de Sá-Carneiro, pelo que é profícuo encetar um diálogo que ajudará a desenvolver esta leitura.

Como destaca Clara Rocha, o «próprio eu» é um «motivo obsidiante» na obra de Sá-Carneiro (ROCHA, 2017: 7), ainda que o seu tratamento aparentemente dispersivo não seja realizado seguindo um projeto sistémico como o da heteronímia de Fernando Pessoa, mas «duma forma mais vivencial, mais inclinada aos efeitos sensíveis», recorrendo às palavras de Maria Aliete Galhoz (GALHOZ, 1963: 113). Nesta obra, o eu e o outro não se separam totalmente, nem se afigura ser esse o propósito, pelo que não parece existir um projeto de alteridade fracassado, como alguns autores defendem. Cardoso Bernardes sugere a ideia dos «estilhaços», mas não valoriza o elo dialógico que se estabelece entre eles:

A poesia de Sá-Carneiro é isso mesmo: uma profusão de estilhaços. E, conseqüentemente, não há entre eles qualquer relação verdadeiramente dialógica. O Eu não se desdobra, obedecendo a uma estratégia ou a um projecto. Há um núcleo duro inamovível. E há uma parte que, ao tentar separar-se, se pulveriza. (BERNARDES, 1990: 164-165.)

Há na poesia de Sá-Carneiro esse «núcleo duro», mas o «núcleo duro» é o próprio plano dispersivo, e por isso a «dispersão» nunca chega a ser totalmente separativa – o poema

«Dispersão» sugere precisamente que só a «morte» concretizará a «dispersão total» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 23-26). Numa carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro afirma que o «eu próprio» é «uma das [suas] personagens»: «Mas você compreende que vivo uma das minhas personagens – eu próprio, minha personagem – como uma das minhas personagens» (SÁ-CARNEIRO, 2001: 284). Aproveitando a metáfora do teatro, recorrente em relação aos poetas de *Orpheu*, a poesia de Sá-Carneiro seria um palco onde se apresentasse um ator a representar várias personagens, mas todas personagens de uma mesma personagem: o eu. Fernando Cabral Martins, no seu estudo *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, conclui que se pode verificar nesta obra poética,

em vez de uma obsessiva preocupação megalómana «consigo», a realização de uma tendência fundamental do Modernismo, a teatralidade. Palavra que toma, para Sá-Carneiro, um sentido afim daquele que tem em Pessoa: o pôr em cena dos elementos constitutivos da literatura [...]. Mas a teatralização decisiva de um elemento literário levada a cabo pelo Modernismo em Portugal é a do Eu, ou do Autor. Pessoa cria poetas-personagens ou o «drama em gente». Sá-Carneiro transforma o Eu lírico no objecto único de *Dispersão*. Um Eu que não pode constituir-se porque lhe faltam os limites, nem pode identificar-se porque lhe falta um Outro, um Tu. É a crise moderna do sujeito que é exposta [...]. (MARTINS, 1997: 326-327.)

Conciliando as duas hipóteses apresentadas por Cabral Martins, pode considerar-se que a teatralidade monológica de Sá-Carneiro é a sua estratégia para trabalhar a obsessão «consigo» – o «objecto único» da sua poesia.

Como se apresenta este «objecto único» em Mário de Sá-Carneiro? Em relação ao primeiro sentido oscilatório mencionado acima, nota-se em alguns momentos da poesia de Sá-Carneiro o orgulho em ser artista, poeta, em desejar da vida mais do que o comum dos homens (que será, para Sá-Carneiro, o burguês da vida estável e familiar)¹⁰⁷ e em aspirar a viver no patamar superior da arte. É neste contexto que surgem as referências às figuras simbólicas superiores de «Rei», «Príncipe», «Lord», «Doge», «César», «Rajá», «Deus», que povoam a obra de Sá-Carneiro. Estas figuras indiciam um eu nobre e respeitável, um eu de artista, que habita espaços dignos da sua grandeza, metaforicamente desenvolvidos. Dieter Woll chama-lhe o «eu ideal» de Sá-Carneiro (WOLL, 1968: 201), reconhecendo que este «eu ideal» nunca é construído de forma

¹⁰⁷ Dieter Woll desenvolve a relevância das imagens da burguesia na poesia de Mário de Sá-Carneiro (WOLL, 1968: 53-63).

muito desenvolvida e concreta. A construção de um eu de artista superior e marginal vai na linha das tradições simbolista e decadentista, herdeiras do próprio Romantismo, das quais Sá-Carneiro recebe influências, como assinala José Carlos Seabra Pereira (PEREIRA, 1990: 169-192).

No entanto, o poeta não se entrega totalmente a essa satisfação eufórica de se sentir artista, no êxtase descrito em «Partida», poema que abre *Dispersão* (SÁ-CARNEIRO, 2010: 15-17). Há dois principais motivos que justificam o não cumprimento desse ideal: o apelo da normalidade e da vida burguesa, ou a incompetência do poeta para atingir a perfeição. O primeiro pode ser desde logo identificado em «Partida»: «Porque eu reajo. A vida, a natureza, / Que são para o artista? Coisa alguma. / O que devemos é saltar na bruma, / Correr no azul à busca da beleza. // [...] // Ao triunfo maior, avante pois! / O meu destino é outro – é alto e é raro. / Unicamente custa muito caro: / A tristeza de nunca sermos dois...» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 15-17). A «tristeza de nunca sermos dois»¹⁰⁸ é assim uma inibição para a completa entrega a esse voo à procura da «beleza». Mas a concretização do ideal pode ser também frustrada pela incompetência do sujeito, como se descreve em «Dispersão»: «E tenho pena de mim, / Pobre menino ideal... / Que me faltou afinal? / Um elo? Um rastro?... Ai de mim!... // Desceu-me n' alma o crepúsculo; / Eu fui alguém que passou. / Serei, mas já não me sou; / Não vivo, durmo o crepúsculo» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 23-26).¹⁰⁹

A aspiração artística de Sá-Carneiro, que o faz desejar mais, é malograda pela incapacidade de o eu ascender definitivamente nessa aventura. O autor não consegue manter-se o «Senhor feudal das Torres de marfim», como António Nobre, a quem dedica o poema «Anto» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 78). Os momentos de vivência *sublime* são confrontados com a sensação de incompetência para cumpri-la, por um lado, e de desencaixe em relação à realidade, por outro. O poeta, ao mesmo tempo que deseja uma vida comum, rejeita-a e despreza-a; ao mesmo tempo que ambiciona *o grande sonho*, não o alcança: «Um pouco mais de sol – eu era brasa, / Um pouco mais de azul – eu era

¹⁰⁸ Assume-se aqui a expressão «sermos dois» como *sermos um casal*, pela leitura conjunta dos poemas «Partida» e «Simplesmente...», uma vez que neste último a primeira parte é dedicada à fantasia de «Uma existência calma e santa e nobre», em que, por exemplo, os «dedos de noiva» arranjam o «jarro de flores» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 15-17, 125-127).

¹⁰⁹ No poema «O recreio», Sá-Carneiro refere também o «menino de bibe» que brinca na sua alma, acrescentando que «Mais vale morrer de bibe / Que de casaca» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 103). A figura da criança contribui assim para reforçar a inaptidão do sujeito para a vida adulta, num sentido muito diferente do que foi visto em relação a Almada Negreiros.

além. / Para atingir, faltou-me um golpe d'asa... / Se ao menos eu permanecesse
aquém...» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 28-29). A expressão desta ambivalência é conseguida
no poema «Quasi» por meio de uma variação na última estrofe relativamente à primeira
(do pretérito imperfeito para o mais-que-perfeito do indicativo) que transmite o
desalento quanto à concretização do sonho de «além»: «Um pouco mais de sol – eu fora
brasa, / Um pouco mais de azul – eu fora além.»

Noutros poemas, verifica-se essa insistência nos sonhos de grandeza passados,
recordados com nostalgia. Maria Estela Guedes refere que «a saudade, em Sá-Carneiro,
não tem por referência os factos vividos. Trata-se de saudades do futuro, do nunca
experimentado» (GUEDES, 1985: 45). Mas as saudades podem ser, pelo contrário,
daquilo que o sujeito foi *em delírio*, mas que nunca poderá realizar, assumindo aqui o
passado um valor imaginário e não autobiográfico (WOLL, 1968: 218). O poema «O
Lord» aponta neste sentido: «Lord que fui de Escócias doutra vida / Hoje arrasta por
esta a sua decadência [...]... // (– Por isso a sensação em mim fincada há tanto tempo /
Dum grande património algures haver perdido; / Por isso o meu desejo astral de luxo
desmedido – / E a Cor na minha Obra o que restou do encanto...)» (SÁ-CARNEIRO,
2010: 102). Com efeito, o poeta não espera concretizar no futuro estes sonhos passados,
sabe-se incapaz, mas por conseguir imaginá-los, «sozinho no Café» (SÁ-CARNEIRO,
2010: 41), afirma a experiência de uma nostalgia bloqueadora, quer em relação à vida
«real», quer em relação à vida «ideal», como se o excesso de expectativa ou a certeza da
queda o inibissem no seu movimento ascendente.

Sá-Carneiro é portanto um «Narciso» orgulhoso, ciente da sua inaptidão para
viver o sonho de «além», que se repugna com a sua própria imagem «real», em vez de
se apaixonar por ela, como assinala Clara Rocha: «Sá-Carneiro não gosta da sua
imagem [...], não pode enamorar-se de si próprio, como Narciso na versão clássica do
mito» (ROCHA, 2017: 7). Daí que o autor declare em «Caranguejola»: «– Vamos, que a
minha vida por uma vez se acorde / Com o meu corpo – e se resigne a não ter jeito...
[...] Deixa-te de ilusões, Mário [...]» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 112-113). Este confronto
com a figura refletida de «Mário» leva-o noutros momentos à construção disfórica, na
qual sobressai a humilhação, a dor da «Estátua falsa» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 27), o
choro do «palhaço às piruetas» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 106), a tristeza do «Pierrot»
(SÁ-CARNEIRO, 2010: 81). Estas imagens podem provocar um sentimento de

autocomiseração e de ternura por si próprio¹¹⁰ ou levar a uma autoironia que o mostra a «endoidecer» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 101), «maluquinho» num «quarto de hospital» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 113). Seja qual for o caso, revelam que a poesia de Sá-Carneiro é sobretudo uma poesia da solidão, em que se apresenta uma consciência da diferença em relação aos demais, patente no poema «Como eu não possuo»: «Olho em volta de mim. Todos possuem – / Um afecto, um sorriso ou um abraço. / Só para mim as ânsias se diluem / E não possuo mesmo quando enlaço» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 30-31). A ideia de diferença, que por vezes justifica uma imagem de elevação, noutros momentos concretiza-se num desalento em relação à vida, num «Eu-ter-sido» imaginário (SÁ-CARNEIRO, 2010: 70-71), que frustra qualquer possibilidade de presente e de futuro, como demonstram, por exemplo, os seguintes versos dos poemas «Elegia» e «Distante melodia»: «Eu fui alguém que se enganou / E achou mais belo ter errado... / Mantenho o trono mascarado / Onde me sagrei Pierrot» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 70-71); «Num sonho d’Íris, morto a ouro e brasa, / Vêm-me lembranças doutro Tempo azul / Que me oscilava entre véus de tule – / Um tempo esguio e leve, um tempo-Asa» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 67-68).

Existe assim nesta obra uma oscilação entre euforia e disforia, sonhos de grandeza e complexos de ridículo, superioridade e inferioridade, idealidade e realidade (WOLL, 1968), na qual o sujeito se projeta. Cabral Martins sintetiza a instabilidade do eu referindo que «o Lord é um ideal de “eu”, o “eu” é uma sombra de Lord» (MARTINS, 1997: 298). Há constantes movimentos de ascensão e queda que compõem um dos caminhos da indagação autoral em Sá-Carneiro, um caminho, neste caso, vertical, que o eu percorre sem nunca se fixar. David Mourão-Ferreira propõe a leitura da obra de Sá-Carneiro à luz da figura de Ícaro (MOURÃO-FERREIRA, 1981), associando ao autor «as peripécias da sua ascensão e da sua queda» (MOURÃO-FERREIRA, 1990: 205). Quando se desgasta o movimento ascendente, vencido pelo cansaço, o poeta declara em «Serradura» que a sua alma «espapaçou-se de calma, / E hoje sonha só pelúcias» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 100-101) e descreve «A [sua] queda»: «Tombei... / E fico só esmagado sobre mim!...» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 37).

¹¹⁰ Vejam-se, a título de exemplo, os poemas «Dispersão» («E tenho pena de mim, / Pobre menino ideal...»), *Manucure* («Na sensação de estar polindo minhas unhas, / Súbita sensação inexplicável de ternura, / Todo me incluo em Mim – piedosamente. [...]»), «Não» («Choro por mim...»), «O Pajem» («Triste de mim») ou «Campainhada» («triste de mim») (SÁ-CARNEIRO, 2010: 23-26, 39-52, 59-61, 107, 108).

Sá-Carneiro utiliza também outra via para a exploração da sua identidade autoral, por meio da ligação pronominal eu-outro. Não há exatamente uma multiplicidade de eus que se fixem em diferentes personalidades poéticas, mas uma alternância oscilante que não põe em causa a coesão da obra. Sá-Carneiro *percorre-se* à sua procura, mas não se encontra em nenhum ponto fixo: «Divago por mim mesmo a procurar, / Desço-me todo, em vão, sem nada achar» e «Corro em volta de mim sem me encontrar...», lê-se nos poemas «Escavação» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 18) e «Álcool» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 20-21). E formula a pergunta «– Onde existo que não existo em mim?» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 18), à qual se pode tentar uma resposta com o poema de *Indícios de Oiro*:

7

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
 Pilar da ponte de tédio
 Que vai de mim para o Outro.
(SÁ-CARNEIRO, 2010: 63.)

O autor propõe então um espaço «intermédio», que medeia a relação entre o eu e o outro, uma vez que o eu não se fixa nele próprio nem se transforma definitivamente noutro: é «Esta inconstância de [si] próprio em vibração / [...] que [o] há-de transpor às zonas intermédias» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 64-65). O eu assume-se como «pilar da ponte de tédio» – da ponte que é lugar de passagem e não terra firme, sempre suscetível de cair, de ruir, como o «Balouço à beira dum poço» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 103) cuja corda já está gasta. O eu é o pilar deste movimento repetido, que produz a sensação de tédio. O verso de Sá-Carneiro distancia-se da célebre frase de Rimbaud, «Je est un autre», incluída nas cartas de 13 e de 15 de maio de 1871 (RIMBAUD, 1997: 384, 386): com a aparente agramaticalidade, a afirmação de Rimbaud propõe uma cisão, que pode ser o reconhecimento lúcido da construção do sujeito pela linguagem («On me pense», escreve o poeta numa das cartas), da separação entre o eu pessoal e o eu do texto (que é *outro*) ou da universalidade do pronome «eu» (também usado pelo *outro*). O sujeito do verso de Sá-Carneiro é o eu, sem agramaticalidade, e o poema, apesar de partir do paradoxo, acaba por afirmar um lugar do eu como «pilar da ponte», como que resistindo à cisão radical. A metáfora da ponte é cara a Sá-Carneiro e simboliza o outro caminho

da sua pesquisa autoral: um caminho horizontal, de estiramento do eu para outros pronomes, que não perde contudo a ligação autoral. Esta metáfora é usada noutros poemas, como «Ângulo»: «Detive-me na ponte, debruçado, / Mas a ponte era falsa – e derradeira. / Segui no cais. O cais era abaulado, / Cais fingido sem mar à sua beira... // – Por sobre o que Eu não sou há grandes pontes / Que um outro, só metade, quer passar / Em miragens de falsos horizontes – / Um Outro que eu não posso acorrentar...» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 76-77). A ponte confirma que o eu não consegue desprender-se de si próprio nem «acorrentar» o outro, sugerindo uma identidade instável: «Castrado d'alma e sem saber fixar-me» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 30-31).

Não obstante, o poema em que Sá-Carneiro mais problematiza essa ligação eu-outro é «Aquele outro», que parece pensadamente posicionado antes dos versos de «Fim», os derradeiros de *Últimos Poemas* (série póstuma organizada por Fernando Pessoa), sugerindo que é com lucidez desencantada que o poeta e a sua obra se aproximam do final, anunciado e encenado:

Aquele outro

O dúbio mascarado – o mentiroso
Afinal, que passou na vida incógnito.
O Rei-lua postiço, o falso atónito –
Bem no fundo, o cobarde rigoroso.

Em vez de Pajem, bobo presunçoso.
Sua Alma de neve, asco dum vômito –
Seu ânimo, cantado como indómito,
Um laçao invertido e pressuroso.

O sem nervos nem Ânsia – o papa-açorda,
(Seu coração talvez movido a corda...)
Apesar de seus berros ao Ideal.

O raimoso, o corrido, o desleal –
O balofo arrotando Império astral:
O mago sem condão – o Esfinge gorda.
(SÁ-CARNEIRO, 2010: 121.)

Neste soneto, o *outro* implícito no texto, pela indicação interpretativa do título, corresponde a uma tentativa de fusão das construções eufóricas e disfóricas do eu mencionadas anteriormente, ao mesmo tempo que marca a oscilação eu-outro sugerida

pela poesia de Sá-Carneiro: o demonstrativo «aquele» estabelece uma distância, um intervalo, mas não impõe uma cisão – não é um outro qualquer, é *aquele outro*, o *eu*, porque *aquele outro sou eu*. Neste sentido, o poema responde à hipotética pergunta de qualquer autorretrato, *quem sou eu?* (BEAUJOUR, 1980: 344), *quem sou eu enquanto autor?* Cardoso Bernardes considera que em «Aquele outro» o poeta se condena a si próprio, «mas aponta, em antíteses perfeitas, as alternativas redentoras que não soube (ou não pôde) assumir» (BERNARDES, 1990: 165). Dieter Woll também vai no sentido de defender que «o poema enumera, com uma auto-ironia triste, aquilo em que o “outro” afinal se tornou» (WOLL, 1968: 145). O poema voltaria assim à sensação de incompetência em relação à vida (neste caso a vida ideal, de artista, que falhou), numa definição lúcida e crítica do eu, que neste caso é apresentado como outro. No momento em que se assume o eu autoral com todas as suas contradições, este não é nomeado como eu, mas como outro, o que afirma assim uma ambivalência fundamental desta poesia. Será que se trata de uma «autognose inconseguida», como propõe Cardoso Bernardes (BERNARDES, 1990: 165), ou pelo contrário de um autorretrato acabado, na forma fixa do soneto, que absorve inclusive a ambiguidade pronominal? Fernando Cabral Martins apresenta ainda outra alternativa:

Mas os insultos neste soneto não são, como de imediato parecem, dirigidos pelo «eu» ao «eu» como esgar do seu passado, nem sequer ao «outro» como ideal corrompido, num último desenvolvimento da temática da decadência [...]. São insultos que têm a ver com os «convivas inquietos», os outros viventes, a presença das imagens do mundo que, a pouco e pouco, vão invadindo com a sua insuportável clareza figurativa a poesia de Sá-Carneiro. [...] Se se ajustar à leitura de *Aquele Outro* a noção de escrita polifônica [...], perdida que é – caso único em toda a obra – a subjectividade referida por pronomes ou definida por uma personagem qualquer, e na sequência de uma aproximação ao universo dos outros encetado por um Eu que saiu, finalmente, do seu labirinto, então este soneto torna-se uma série de frases lançadas por vozes captadas no exterior, todas negando o Eu ideal de textos anteriores [...].

Tudo num coro dissonante de vozes – que abate o tom lírico da herança simbolista. (MARTINS, 1997: 315.)

A leitura de Cabral Martins propõe uma hipótese válida em relação ao texto de Sá-Carneiro. A ideia de polifonia, de «vozes captadas no exterior», não sendo comum neste autor, é no entanto recorrente em poetas cuja obra conhecia bem, como a de António Nobre. No entanto, apesar de a menção do outro totalmente despida da

referência ao eu ser incomum em Sá Carneiro, não parece haver elementos suficientes para concluir que o sujeito não fala de si próprio pela sua própria voz, mantendo a prosopopeia do eu aural. Com efeito, a descrição relaciona-se não só com alguns aspetos desenvolvidos noutros momentos, na linha da «*mémoire intratextuelle*» apontada por Beaujour em relação ao autorretrato (BEAUJOUR, 1980: 126), mas também com a ligação eu-outro assumida sobretudo a partir de *Indícios de Oiro*. Se neste soneto o outro é o «dúbio mascarado», noutros poemas o eu (ou o tu) tem um «destino dúbio» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 84-86) e um «trono mascarado» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 81-83). Se neste soneto o outro é o «Rei-lua postiço», noutros poemas o eu é um «Rei exilado» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 67-68), o «meu Rei-lua» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 84-86), que quer «– Pôr termo a isto de viver na lua» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 117-118). Se neste soneto o outro é um «falso atónito», noutros poemas o eu é um «posseço do pasmo» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 87-94), que vive o «falso mistério» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 106). Se neste soneto o outro é o «sem nervos nem Ânsia», noutros poemas o eu declara que «A nenhuma parte a minha ânsia me levará» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 112-113), já que «A minha Ânsia é um trapézio escangalhado» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 64-65) e as «Rendas da minha ânsia [estão] todas rotas...» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 106). Se neste soneto o outro é «o Esfinge gorda», noutros poemas o eu é o «doido de esfinges» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 15-17) e a «esfinge sem mistério» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 27).

Assim, «Aquele outro» significa o culminar desta conexão eu-outro, em que nem sequer é referido o pronome pessoal central em toda a obra de Sá-Carneiro: a elipse funciona e não prejudica a leitura do título «Aquele outro» como autorretrato. Maria José de Lancastre, na sua análise psicanalítica da poesia de Sá-Carneiro, considera este poema essencial para a definição do autorretrato do autor, recorrendo ao estudo de Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, que propõe a existência de um filtro operado pelo sistema cultural do autorretratista em relação ao seu autorretrato. Assim, a Esfinge seria uma imagem tipicamente decadentista e simbolista, pervertida por Sá-Carneiro:

Sá-Carneiro, neste elemento auto-retratista, deixa a sua cultura influenciar a imagem de si próprio. Mas, ao fazê-lo, enxerta na *imagerie* tradicional do decadentismo um elemento que vai perverter a identidade daquela: a Esfinge perde o carácter de mistério e de hieratismo para se tornar um grotesco. Sá-Carneiro *perverte* a imagem tradicional da cultura a que pertence. (LANCASTRE, 1992: 61.)

A autora defende mesmo que a obesidade é a característica mais forte do autorretrato físico do poeta e que «assume conotações psicológicas» (LANCASTRE, 1992: 61). Na verdade, a «Esfinge» de Sá-Carneiro não é totalmente desprovida do seu mistério, contribuindo para acentuar o enigma autorretratístico, pois «l'autoportrait encode le Sphinx et tout ce qu'il symbolise»: «A la question “Qui suis-je?” posée par son Sphinx» (BEAUJOUR, 1980: 142), a sua própria poesia, Sá-Carneiro responde que é «Esfinge gorda», podendo o motivo físico servir como elemento autorreferencial e autodepreciativo, como o sinal do «real» do sujeito que o impede de concretizar o seu «ideal». Mas esta é apenas uma das imagens *pervvertidas*, já que o poema se constrói numa sucessão de epítetos antitéticos, em que se apresenta um sujeito «intermédio» e oscilante, que combina a ascensão e a queda, o eu e o outro, confirmando que o autorretrato concilia o inconciliável (BEAUJOUR, 1980: 25).

Neste sentido, é pela sùmula das antinomias desenvolvidas ao longo da obra que se elabora o mais completo autorretrato deste autor, sendo inclusivamente a forma fixa do soneto um elemento dessa contradição, que tenta fixar a identidade que não se fixa. As oscilações solitárias de Sá-Carneiro não se desprendem dos «fios» do eu aural, que o «puxam» para diferentes «fi[ns]» sondando a identidade, que no entanto não se estabiliza, continuando a repetição do movimento oscilatório até ao «tédio» e à «Vontade de dormir», a morte:

Fios d'ouro puxam por mim
[...]
Cada um para o seu fim,
Cada um para o seu norte...

.....

– Ai que saudades da morte...
(SÁ-CARNEIRO, 2010: 22.)

5. NOMES DE OUTROS

Para refletir sobre as implicações da utilização de nomes de outros autores na composição de autorretratos autorais, considerem-se dois textos de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia que solicitam uma leitura conjunta.

Carlos de Oliveira publica, em 1950, o livro *Terra de Harmonia*, e, em 1976, a antologia *Trabalho Poético*, com poemas reescritos e poemas inéditos, na qual inclui, no conjunto de *Terra de Harmonia*, a composição «Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)», até então inédita:

Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)

A cinza arrefeceu sobre o brasido
das coisas não logradas ou perdidas:
olhos turvos de lágrimas contidas,
eu vi a luz em um país perdido.
(OLIVEIRA, 2003: 139.)

Em 2007, Pedro Mexia publica no livro *Senhor Fantasma* o poema «Auto-retrato com versos de Camões», escrito no início da década de 1990 (RIBEIRO, 2011a), depois incluído nas suas antologias de 2011, *Menos por Menos* (MEXIA, 2011: 110), e de 2018, *Poemas Escolhidos*:

Auto-retrato com versos de Camões

Foi-me tão cedo a luz do dia escura
enquanto me enganava a esperança
que naquilo em que pus tamanho amor
errei todo o discurso de meus anos.
(MEXIA, 2018: 149.)

Estes dois textos têm afinidades flagrantes: ambos os títulos prometem retratos e incluem os nomes de outros poetas; ambos os poemas são quadras com versos decassílabos retirados de quatro poemas distintos de cada um dos autores mencionados;

ambos os retratos mostram semelhanças estratégicas e proximidades semânticas (incluindo, por exemplo, a palavra «luz»).

Os títulos constituem o único elemento textual do conjunto que é da autoria inequívoca dos poetas, sendo o corpo dos poemas composto por versos (seleccionados e organizados) retirados de poemas de um outro autor. Os títulos, porque se leem antes, apresentam o texto e preparam o leitor para os versos que se seguem – pressupõem assim um leitor e sublinham a autoridade interpretativa do autor (FERRY, 1996: 2-3).

Carlos de Oliveira apresenta um «Retrato do autor» e Pedro Mexia um «Auto-retrato». «Retrato do autor» é já em si uma citação de uma prática de títulos usada sobretudo nas artes plásticas a partir do Renascimento e depois estendida à literatura. A partir do século XIX, foi-se tornando mais comum a utilização dos vocábulos equivalentes a «auto-retrato» em várias línguas (com a ortografia atual em português: «autorretrato»), palavra que apareceu pela primeira vez num dicionário de língua portuguesa em 1949, como «retrato de uma pessoa, feito por si própria», sendo que o significado de «retrato» incluía já a «descrição oral ou escrita», como visto anteriormente. A utilização de expressões diferentes pelos dois poetas pode ser um sinal dessa evolução do uso e consequente dicionarização da palavra, mas tem também implicações quanto ao problema da autoria, um problema-chave da técnica da colagem, já que um *retrato do autor por outro autor* é diferente de um *autorretrato com versos de outro autor*. Atualmente, e graças ao desenvolvimento editorial dos últimos séculos, assume-se que a atribuição de títulos é sempre feita pelos autores dos poemas. Até ao século XVIII, pelo contrário, os títulos eram habitualmente escolhidos pelo editor ou por alguém que conhecesse a obra, sendo frequentes os títulos que mencionavam o autor na terceira pessoa. O facto de alguns títulos continuarem a seguir essa tradição acrescenta problemas de interpretação que não existiam anteriormente (FERRY, 1996: 19). Se Carlos de Oliveira publica um poema cujo título é «Retrato do autor por Camilo Pessanha», e sendo esse título escrito por ele, podem admitir-se várias hipóteses, sendo a mais imediata a de que se trata do retrato do autor Carlos de Oliveira. Seguindo esta hipótese, observa-se que Carlos de Oliveira está a referir-se a ele próprio enquanto autor na terceira pessoa: a única frase escrita pelo autor é escrita como se não fosse escrita por ele. Este título também atribui a autoria do retrato a Camilo Pessanha, como se o título fosse escolhido pelo editor da obra (diferente do autor) para um poema do autor. Ora, o título sublinha assim o papel do poeta como leitor e editor crítico da sua própria obra

(aspeto muito relevante em Carlos de Oliveira, que reapresenta cuidadosamente a sua obra ao longo das várias edições: «O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado»; OLIVEIRA, 2003: 373), ao mesmo tempo que reforça a distância crítica entre o autor do poema e o eu do poema:

the distinction in grammatical persons between the *he* of the title and the *I* of the verses is an authoritative representation (made by the author of both) of the critical distance between the actual poet and the created figure whose voice we hear in the poem. (FERRY, 1996: 19.)

O título de Pedro Mexia não coloca o problema da autoria da mesma forma: o retrato não é feito «por» Camões, mas «com versos de» Camões. Ou seja, o primeiro título declara que o retrato de Carlos de Oliveira é feito «por» Camilo Pessanha: propondo um *hetero-autorretrato*; o segundo indica que o retrato de Pedro Mexia é feito «com versos de» Camões: sugerindo um *auto-heterorretrato*. Em ambos os casos, no entanto, se podem multiplicar as hipóteses interpretativas num jogo de espelhos intrapoético que aprofunda o sentido da citação.

Ora, estes títulos pressupõem um leitor (funcionam como pista interpretativa dos versos); pressupõem também um autor (responsável pelos títulos e pela construção dos poemas); e pressupõem ainda um autor-leitor (que refere no título não o seu próprio nome, mas o nome de outro autor que foi lido). Carlos de Oliveira leu Camilo Pessanha, viu ou leu retratos de autor, viu ou leu colagens. Com efeito, o título menciona de forma expressa a técnica da colagem, entre parêntesis, como subtítulo depois de «Retrato do autor por Camilo Pessanha»: colagem é uma técnica que se desenvolveu nas artes plásticas com as Vanguardas do século XX e que rapidamente se transferiu para a literatura. No entanto, neste poema de Carlos de Oliveira, não há elementos visuais de colagem. O autor faz referência a uma técnica vanguardista, usada como analogia na poesia, mas o que há de facto é uma composição de citações textuais, de versos *copiados*. Pedro Mexia, por seu lado, menciona expressamente os «versos», dando mais ênfase ao que é *recortado* do que à operação de colagem. Estes dois poetas assumem assim uma herança de elementos variados: sonetos, retratos, colagens, poemas como retratos, e, no caso de Pedro Mexia, retratos como colagens, uma vez que Mexia é já um

leitor de Carlos de Oliveira, fazendo um pastiche formal da colagem, apesar de não o referir explicitamente.

Os poemas de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia apresentam-se como o resultado da seleção de versos de Camilo Pessanha e de Luís de Camões e da sua composição num novo todo, como citação em forma de quadra. Não há enxerto de versos de outro autor num conjunto de versos do autor da citação: todos os versos são de outro poeta. Também não estão presentes materiais originalmente *não-poéticos*, como títulos de jornais ou *slogans* publicitários. A analogia com a colagem em artes plásticas é expressiva, mas neste processo a utilização da tesoura e da cola é apenas metafórica, já que, se os autores se serviram destes utensílios no seu trabalho, isso não é manifesto no resultado publicado. Carlos de Oliveira enumera num texto de *O Aprendiz de Feiticeiro* os elementos necessários para o seu «trabalho oficinal», não mencionando a tesoura e a cola, mas sublinhando a importância da paciência e da consciência: «Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional» (OLIVEIRA, 2004: 185). Nestes poemas, não há assim um efeito visual relevante na folha de papel, como se pode observar noutras colagens poéticas (recordem-se os poemas visuais ligados à revista *Poesia Experimental*). O processo para a composição destes poemas é de citação e nesse sentido implica seleção (leitura) e composição (escrita), «prélèvement» e «greffe», como refere Antoine Compagnon em *La seconde main ou le travail de la citation* (COMPAGNON, 1979: 29). Compagnon vai mais longe ao dizer que «toute l'écriture est collage et glose, citation et commentaire» (COMPAGNON, 1979: 32), partindo das máximas «Nous ne faisons que nos entregloser» (Montaigne), «Parler, c'est tomber dans la tautologie» (Borges) e «Non nova, sed nove» (COMPAGNON, 1979: 9-12). Não recusando esta generalização que exprime bem a força da intertextualidade, observe-se o modo particular como a citação é feita nestes dois poemas de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia.

Os quatro versos de «Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)» são retirados dos seguintes poemas: «[Ó meu coração, torna para trás]» (PESSANHA, 2000: 48) («A cinza arrefeceu sobre o brasido»); «[Olvido]» (PESSANHA, 2000: 23) («das coisas não logradas ou perdidas:»); «[Quando voltei encontrei os meus passos]» (PESSANHA, 2000: 41) («olhos turvos de lágrimas contidas,»); e, por último, «[Inscrição]» (PESSANHA, 2000: 17-19) («eu vi a luz em um país perdido.»). Curiosamente, os títulos dos poemas de Pessanha mencionados têm sofrido algumas

variações editoriais, não havendo a certeza, em muitos casos, de que tenham sido atribuídos pelo autor, o que vai ao encontro das reflexões de Anne Ferry já mencionadas. Os quatro versos de «Autorretrato com versos de Camões» são, por sua vez, retirados dos sonetos que abrem da seguinte forma: «No mundo, poucos anos e cansados» (CAMÕES, 1970: 55) («Foi-me tão cedo a luz do dia escura»); «Foi já num tempo doce cousa amar» (CAMÕES, 1970: 47) («enquanto me enganava a esperança»); «Que poderei do mundo já querer» (CAMÕES, 1970: 51) («que naquilo em que pus tamanho amor»); «Erros meus, má fortuna, amor ardente» (CAMÕES, 1970: 62) («errei todo o discurso de meus anos.»).

Os poemas de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia não usam diferentes tipos de letra nem aspas para destacar a citação, o que deixa ao leitor, caso não conheça os versos citados de memória, o trabalho de pesquisa para verificar como é feita a citação (se são palavras isoladas, fragmentos de versos, versos inteiros, dísticos, tercetos). A utilização das aspas seria uma forma de deixar o texto visivelmente *cicatrizado*, recorrendo mais uma vez a Compagnon («la cicatrice elle-même (les guillemets)»; COMPAGNON, 1979: 32). O sinal tipográfico criaria uma distância maior em relação às palavras dos outros poetas, mas aqui a apropriação dos quatro versos é trabalhada como um todo coerente e sintaticamente correto, sendo verosímil que o texto tivesse sido escrito assim *de raiz*. Para quebrar a estranheza que poderia resultar da leitura de um *poema cosido com retalhos*, com *costuras* visíveis, não só é feita uma atualização ortográfica (que pode também resultar das próprias edições consultadas ou da memorização dos versos), como são adaptados os sinais de pontuação e as maiúsculas ao novo conjunto sintático. Apesar de ser impossível estabelecer com rigor estas diferenças, uma vez que poderão variar consoante as edições de cada um dos autores, podem arriscar-se algumas. No caso de Carlos de Oliveira, notam-se as seguintes adaptações relativamente à edição de *Clepsydra* de 2000 organizada por Gustavo Rubim: no primeiro verso, o ponto final foi substituído por uma vírgula e o «z» foi substituído por «s» em «brasido»; no segundo verso, a maiúscula inicial desapareceu e o ponto final foi substituído por dois pontos; no terceiro verso, a maiúscula inicial desapareceu e o ponto final foi substituído por vírgula; no quarto verso, a maiúscula inicial desapareceu. No caso de Pedro Mexia, o poema *colado* tem apenas uma maiúscula no início e um ponto final que fecha a quadra, o que não corresponde às

edições consultadas dos sonetos de Camões, com diferenças na pontuação e na utilização das maiúsculas, além de variantes na fixação do texto.

A parataxe que se possa verificar nestes poemas não é um elemento obviamente resultante da colagem, uma vez que há estruturas sintáticas regulares que não são quebradas de forma violenta pela justaposição dos versos. O poema de Carlos de Oliveira transforma o segundo verso no complemento direto da oração do primeiro; o terceiro verso funciona como complemento circunstancial (de sintagma preposicional, apesar da elipse de «com») relativamente à oração do quarto verso (ou seja, invertendo a ordem, ficaria: «eu vi a luz em um país perdido [com] os olhos turvos de lágrimas contidas»). No caso de Pedro Mexia, há uma organização de orações por meio de subordinações, aproveitando os vocábulos «enquanto» e «que», e, logo, uma maior complexidade na construção sintática. Neste sentido, os dois poemas contrariam o que Marjorie Perloff define como os pontos fundamentais da colagem verbal: «Coordination rather than subordination, likeness and difference rather than logic or sequence or even qualification – here are the elements of verbal collage» (PERLOFF, 1998: s.p.). Pedro Mexia, associado à poética pós-moderna do mínimo e do quotidiano (assentando a sua escrita num «exercício associativo» que parte de «vestígios» e de «breves episódios»; MARTELO, 2002: 492-493), faz, no entanto, a colagem com versos de Camões (o poeta inquestionável do cânone, que dá por antonomásia o nome à língua portuguesa), não indo mais uma vez ao encontro das considerações de Perloff sobre a *pós-colagem*:

The shift in such «post-collage» works is from the juxtaposition of carefully chosen citations or statements [...] to a focus on the inherent poetic and artistic possibilities of the «ordinary», the «everyday» as in the contemporary poetry and fiction [...]. (PERLOFF, 1998: s.p.)

Outro fator que contribui para a coerência das composições é o facto de ambos os poemas apresentarem os verbos no pretérito perfeito («arrefeceu», «vi», «foi», «pus», «errei») e imperfeito («enganava»). A quadra de Carlos de Oliveira tem rima interpolada e a de Pedro Mexia tem apenas versos soltos. Todos os versos dos dois poemas são decassílabos e todos são heroicos (com as sílabas tónicas nas posições 6 e 10), excetuando o último do poema de Carlos de Oliveira, que é sáfico (com as sílabas tónicas nas posições 4, 8 e 10). Curiosamente, é também este o único verso que não é

retirado de um soneto. O facto de os restantes o serem contribui também para a coerência rítmica do conjunto. Este verso, «eu vi a luz em um país perdido», é o primeiro da quadra de Camilo Pessanha, usualmente intitulada «Inscrição» (apesar de esta palavra funcionar mais como cortina no conjunto do livro do que como título, uma vez que não aparece imediatamente acima do poema, mas na página anterior), que abre a obra *Clepsydra*. É o primeiro verso do primeiro poema de uma primeira inscrição (que pode ser considerada uma *autoinscrição*), um verso tão marcante da poesia portuguesa que é quase um emblema, servindo aqui de último verso do «Retrato do autor por Camilo Pessanha».

Os dois poemas transcritos no início são apresentados nos respetivos títulos como retratos, mas quantos retratos são possíveis a partir destes textos? Os poemas abrem-se a múltiplas leituras. São retratos de Carlos de Oliveira, de Camilo Pessanha, de Pedro Mexia, de Luís de Camões? São retratos da figura do autor, do autor-leitor? São retratos do próprio poema? Retratos do autorretrato poético?

A prosopopeia criada no texto é ambígua, o eu do poema é vários eus ou não é nenhum, mas as propostas dos títulos citam o que já é um lugar-comum artístico: «Retrato do autor» ou «Auto-retrato». Michel Beaujour, em *Miroirs d'encre*, refletindo sobre o autorretrato literário, discorre em relação à pergunta *quem sou eu?*, dizendo que o autorretratista tem de deslocar a questão ou de procurar outras respostas: «je suis cette fragmentation, cet éparpillement [...]. Je suis, par exemple, mes “styles”, mon “écriture”, mon “texte”. Ou plus radicalement encore: je suis style, écriture, texte» (BEAUJOUR, 1980: 344). É curioso notar novamente que, com a nova ortografia de «autorretrato» em português (com dois erres e sem hífen), a palavra inclui os elementos «autor» e «retrato» – um autorretrato é um *retrato do autor*, do estilo, da escrita, do texto, e um *auto-retrato*, que remete para um incógnito *si próprio*, que pode ser o *próprio* texto. Neste sentido, estes dois poemas podem ser lidos como artes poéticas, ao proporem um modo específico de fazer poesia, valorizando a riqueza da tradição, usando uma técnica vanguardista com versos canónicos, propondo uma ideia de poesia como renovação do que já foi dito, como trabalho sobre uma herança. Para Beaujour, que estuda textos em prosa que classifica como autorretratos (*Essais*, de Montaigne, *L'Age d'homme*, de Leiris, entre outros), cada autorretrato é escrito como se fosse único no seu género («Chaque autoportrait s'écrit come s'il était unique en son genre»; BEAUJOUR, 1980: 8), mas será assim no caso dos autorretratos poéticos? Se se pensar no

«Auto-retrato» de Alexandre O'Neill (que parodia o soneto de Bocage), no «Auto-retrato» de Ana Hatherly (que parafraseia os sonetos de Sor Juana Inés de La Cruz e de Sórora Madalena da Glória), ou no «Retrato do artista em cão jovem» de António José Forte (que cita possivelmente *Retrato do Artista quando Jovem* de James Joyce e *Retrato do Artista quando Jovem Cão* de Dylan Thomas), encontram-se exemplos expressivos de poemas que sugerem que os autorretratos poéticos procuram dialogar com outros textos literários. Um ponto fundamental dos retratos de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia é que os autores revelam de modo explícito que são também leitores, conscientes da tradição em que se inscrevem. Graham Allen, em *Intertextuality*, obra que traça uma história do conceito de intertextualidade, refletindo sobre as suas implicações na pós-modernidade, refere que:

intertextuality reminds us that all texts are potentially plural, reversible, open to the reader's own presuppositions, lacking in clear and defined boundaries, and always involved in the expression or repression of the dialogic «voices» which exist within society. A term which continually refers to the impossibility of singularity, unity, and thus of unquestionable authority, intertextuality remains a potent tool within any reader's theoretical vocabulary. (ALLEN, 2000: 209.)

A intertextualidade, na qual se inclui a citação, revela assim, segundo este estudo, a impossível singularidade e unidade de um texto. No entanto, estas composições de Carlos de Oliveira e de Pedro Mexia expõem a tensão entre a unicidade do poema e a multiplicidade da poesia. Pode aceitar-se a aporia: estes autorretratos são únicos na forma como respondem ao apelo da leitura por meio de reescrita; são únicos ao mesmo tempo que admitem a possibilidade de haver outros retratos «por» ou «com versos de» outros poetas, ou com versos próprios; são únicos ao mesmo tempo que se abrem a possibilidades infinitas de escolha e de combinação. Não são como os *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau, que, valorizando também a tradição (pela utilização dos sonetos), exploram a potencialidade dos textos permitindo ao leitor que faça as combinações que quiser com os versos apresentados ao longo de vinte páginas (SÁNCHEZ, 2012: 163). No caso português, os dois autores propõem uma forma fixa de composição dos versos, legível e memorizável, ao contrário das combinações desmedidas do poemário de Queneau, que não poderiam sequer ser lidas numa vida (SÁNCHEZ, 2012: 167).

Recordem-se as duas palavras que Derrida sugere em *Che cos'è la poesia* para uma definição de poesia: «coração» («aprender de cor») e «elipse». Por um lado, os poemas compostos por Carlos de Oliveira e Pedro Mexia são poemas curtos, facilmente memorizáveis; por outro, resultam da lembrança de versos de outros poetas, como se esses versos fossem a condensação dos poemas de onde foram copiados. O trabalho de construção destas colagens é assim feito com a memória e a citação, com a elipse e o coração. A ideia de trabalho poético proposta nestes poemas é indissociável do trabalho de leitura e citação:

La notion de travail est riche: c'est la puissance en acte, le pouvoir symbolique ou magique de la parole [...]; c'est le «labeur», selon le terme favori de Mallarmé pour désigner ses travaux linguistiques [...]. Je travail la citation comme une matière qui m'habite; et, m'occupant, elle me travaille; non que je sois gros de citations ni tourmenté par elles, mais elles m'ébranlent et me provoquent, elles déplacent une force, ne serait-ce que celle de mon poignet, elles mettent en jeu une énergie. (COMPAGNON, 1979: 36.)

A reflexão de Compagnon toca em dois aspetos fundamentais que interessa aqui sublinhar: o movimento (energia) que está implicado no trabalho da citação; a reciprocidade (dialógica, especular) com que o autor trabalha a citação e é trabalhado por ela. O autor lê os textos do passado, mas os textos do passado também *leem* o autor. Não é demais recordar que o verbo «citar» vem do latim «*citāre*», significando *pôr em movimento, chamar, convocar*.

Carlos de Oliveira, ao *convocar* Camilo Pessanha no seu retrato, está a trabalhar a poesia de Pessanha ao mesmo tempo que é trabalhado por ela, está a responder a um apelo de leitura da poesia de Pessanha ao mesmo tempo que apela à leitura da sua própria poesia. O facto de escolher o primeiro verso de «[Inscrição]» é significativo, já que, como assinala Gustavo Rubim, este texto sugere «a assimetria que permite desencadear o movimento (esse sim, potencialmente infinito) que é o único destino de todas as inscrições: o movimento da leitura» (RUBIM, 1998a: 41). Pedro Mexia, por sua vez, responde ao apelo de Carlos de Oliveira, *convocando* Camões no seu autorretrato, e explora novas possibilidades combinatórias, apropriando-se de uma poesia que já se tinha apropriado de outra, como sugere Luís Filipe Parrado («enquanto criador de uma escrita própria, Oliveira sabe que esta existe para ser *apropriada* por outros»); PARRADO,

1996: 195). Os poemas são *apanhados* como o ouriço de Derrida e são novamente lançados para a estrada, expondo-se ao acidente (DERRIDA, 2003: 9). E estes dois autores retratam-se nesse trabalho poético de movimento e reciprocidade, de exposição ao perigo.

Quem é então o eu que fala nos poemas? Será a voz do poema, como propõe Gustavo Rubim a propósito de «[Inscrição]», ao declarar que «[i]nscrito, o “eu” que fala no poema fala como se fosse a voz do poema, a qual não é voz (nem “eu”) senão por figura» (RUBIM, 1998a: 42)? O poema só pode ser apropriado porque não tem um sujeito unívoco:

Sem sujeito: há talvez poema, e talvez ele *se deixe*, mas nunca o escrevo. Um poema, nunca o assino. O outro assina. O *eu* apenas existe em função da vinda desse desejo: aprender de cor. Tendido para se resumir ao seu próprio suporte, e portanto sem suporte exterior, sem substância, sem sujeito, absoluto da escrita em si, o «de cor» deixa-se eleger além do corpo, do sexo, da boca e dos olhos, apaga os bordos, escapa às mãos, mal o consegues ouvir mas ele ensina-nos o coração. (DERRIDA, 2003: 10.)

E a citação problematiza a questão do sujeito de forma radical, porque «[l]e sujet de la citation est un personnage équivoque [...]. En un sens, il n’y a de sujet de la citation qu’en régime démocratique de l’écriture» (COMPAGNON, 1979: 40). Para o exemplificar de forma mais drástica a propósito destes dois poemas, refira-se que o soneto de Camões cujo terceiro verso é usado por Pedro Mexia no seu autorretrato é antecedido em algumas edições pela dedicatória «*A Pêro Moniz, que morreu no mar do monte Félix, em epitáfio*», sendo escrito como *autoepitáfio* do soldado companheiro de Camões: «No mundo poucos anos, e cansados, / Vivi, cheios de vil miséria e dura: / Foi-me tão cedo a luz do dia escura, / Que não vi cinco lustros acabados // [...] // Criou-me Portugal na verde e cara / Pátria minha Alanquer [...]» (CAMÕES, 1970: 55). Este poema, que deu azo a polémica graças às leituras biografistas que se fizeram, assumindo o eu do poema como o eu de Camões, é usado por Mexia reforçando essa ambiguidade pronominal.

No entanto, a multiplicidade de eus que pode caber no pronome «eu» não proíbe a procura da autorreferencialidade nestes poemas – pode até ler-se nos próprios títulos dos poemas um convite nesse sentido. Regressando a «[Inscrição]» de Pessanha,

Fernando Cabral Martins, por exemplo, defende que a «“Inscrição” é aí claramente legível como uma apresentação do rosto», recordando que «os livros da época tinham muitas vezes o retrato do Autor a abrir» e propondo uma interpretação do poema como sugestão simbolista da experiência do ópio («luz»), do estado físico de prostração («alma [...] lânguida e inerte») e da vivência na China («país perdido»), apesar de admitir outras leituras para os quatro versos (*apud* RUBIM, 1998a: 39-40). Luís Filipe Parrado, por exemplo, entende o «país perdido» de Pessanha como o Portugal «mítico» (PARRADO, 1996: 188). No caso do poema de Carlos de Oliveira, pode também defender-se esta «apresentação do rosto», sendo que um dos versos escolhidos menciona expressamente os «olhos turvos de lágrimas contidas», revelando assim um rosto comovido perante o «país perdido». A proposta de que este «país perdido», sem nome, é Portugal e de que o poema apresenta um sujeito preocupado com o país *real* pode parecer até previsível, conhecendo-se a ligação de Carlos de Oliveira ao Neorrealismo (e havendo várias referências na sua poesia a «Portugal» e à «pátria»). No entanto, é significativo pensar que o poema não foi incluído em *Terra de Harmonia*, foi *esquecido*, como assinala Luís Filipe Parrado: «este *esquecimento* (não importando se casual ou causado...) poderá ser lido como *hesitação* ou *sintoma* da radicalidade do gesto de o poeta se auto-retratar por meio de palavras dos outros» (PARRADO, 1996: 183-184). Ora, a ausência do poema no primeiro conjunto pode dever-se, como propõe Parrado, a esta vacilação perante a escrita de um autorretrato com versos alheios, mas pode também revelar pudor em afirmar um rosto, uma individualidade lírica, num tempo de militância ideológica e de inquietações sociais, acrescentando que na edição de 1950 já aparecia, em tiragem especial, um «retrato do autor por Armindo Rodrigues» e um «autógrafo do autor» (OLIVEIRA, 2003: 376; 1950: 4). A quadra esteve *desaparecida* durante vários anos, não sendo possível verificar se foi reescrita ou não por Carlos de Oliveira entre a década de 1950 e a de 1970.

Na verdade, este poema, lido como autorretrato do poeta Carlos de Oliveira, alia o lirismo individualista à reflexão sobre o fazer poético e à atenção dirigida ao país real, combina a inscrição numa tradição poética com a renovação promovida pelas Vanguardas, mostra um poeta português na vivência estética do seu tempo, entre as forças neorrealistas, presencistas e surrealistas (considerando que a colagem foi largamente experimentada por este movimento), conhecendo as várias fontes sem abdicar da sua «voz própria» (PARRADO, 1996: 194), sem deixar de procurar a sua *Terra*

de Harmonia. O retrato aqui não é exatamente o «retrato do artista enquanto reescritor» da sua própria obra, que Rosa Maria Martelo apresenta de modo tão firme (MARTELO, 2004: 127), apesar de as variações editoriais nos levarem também nesse sentido.

Os versos escolhidos por Carlos de Oliveira incluem palavras recorrentes da sua escrita poética, das quais se destacam «luz» e «lágrimas». A «luz» está especialmente ligada ao próprio ato da escrita e à reflexão sobre Portugal: «escrevendo à luz débil me pergunto / se é a morte ou a manhã que espero» (OLIVEIRA, 2003: 34), «escrevo à luz do olvido» (OLIVEIRA, 2003: 73), «[a tristeza] fi-la das lágrimas que Portugal chorou / para fazer maior a luz que se avizinha» (OLIVEIRA, 2003: 73), «Pego na folha de papel, onde o bolor do poema se infiltrou, levanto-a contra a luz» (OLIVEIRA, 2003: 194), «[poema como a estrela tão] cheia / de luz, / que cintila / uma última / vez / e rebenta» (OLIVEIRA, 2003: 225), entre outros. Se o autor Carlos de Oliveira «vi[u] a luz em um país perdido», será que foi o país que *iluminou* a sua produção poética, que a provocou ou testemunhou? Ou será que *ver a luz* é aqui perífrase de nascer e que o «país perdido» é afinal o Brasil, e não Portugal? Recorde-se que Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará e que só com dois anos veio viver para Portugal. A leitura biográfica deste verso pode promover essa ambiguidade: Carlos de Oliveira nasceu de facto no Brasil, mas nasceu como escritor em Portugal. O Brasil é «um país perdido» politicamente por Portugal e biograficamente por Carlos de Oliveira. Neste sentido nos leva o poema «Carlos Drummond de Andrade» (OLIVEIRA, 2003: 188), que usa também o verbo «perder» e fala do «orgulho onomástico / deixado / na outra margem do mar / quando parti / [...] / e silabicamente / me perdi». Não obstante, as possibilidades de leitura do adjetivo «perdido» em relação a Portugal são inúmeras: desde remoto ou disperso a arruinado ou corrupto, várias hipóteses enriquecem o alcance semântico deste verso. Não obstante, pode sempre considerar-se que o «país perdido» é afinal um país inexistente, o país de qualquer poeta, com compatriotas de distintos lugares e tempos ou irremediavelmente só.

A «luz» aparece também no poema de Pedro Mexia, mas com um alcance diferente. No soneto de Camões citado acima, pode depreender-se, com a ajuda da dedicatória a Pêro Moniz, que «a luz do dia [ser] escura» é um eufemismo para indicar que o soldado morreu novo, antes de fazer vinte e cinco anos («não vi cinco lustros acabados»). O verso está, no seu texto de origem, ligado à morte. No poema de Pedro Mexia não se pode também afastar este sentido. «Auto-retrato com versos de Camões»

começa com uma declaração fúnebre e continua com desilusão e frustração. A referência a elementos temporais («cedo», «dia», «anos») mostra o sujeito profundamente atento à passagem do tempo e envelhecido desde o início («sempre fui bastante velho», diz Mexia; *apud* RIBEIRO, 2011a: s.p.), abalado por «errar» em relação «àquilo» em que pôs «tamanho amor». O verbo «errar» pode ser lido com os dois sentidos de *engano* e de *errância* (há aliás outros poemas em que o mesmo campo semântico é explorado), mas o texto não nos dá mais elementos para inferir o que é «aquilo» em que pôs «tamanho amor»: uma pessoa, uma aspiração, a própria poesia? Pedro Mexia, perguntando-se em 2011 se escreveria o poema «hoje», responde que «não», reforçando que o poema, «[a] partir do momento em que está escrito, deixa de estar sujeito à nossa confirmação a cada momento» (*apud* RIBEIRO, 2011a: s.p.). E, nesse sentido, a declaração fúnebre inicial, confirmando a passagem inexorável do tempo, é a declaração de qualquer autorretrato. É também a de Carlos de Oliveira, que começa o poema dizendo que «A cinza arrefeceu sobre o brasido / das coisas não logradas ou perdidas». E recorde-se que estes versos usados por Carlos de Oliveira e por Pedro Mexia são de poetas *mortos*. Como se leriam os poemas se os títulos fossem, afinal, «Epitáfio do autor por Camilo Pessanha» e «Autoepitáfio com versos de Camões»? De facto, há em ambos os poemas uma alusão forte à morte, mas também ao nascimento («vi a luz») e à duração do percurso biográfico. Poderia, então, formular-se a pergunta de outro modo: e se os títulos fossem «Biografia do autor por Camilo Pessanha» e «Autobiografia com versos de Camões»? Não se explorarão agora as implicações destas hipóteses, mas sublinha-se apenas que estes poemas como autobiografias tendem para o autorretrato, graças à sùmula biográfica que operam (recorem-se os verbos no pretérito perfeito e imperfeito), desvinculada de qualquer projeto de narratividade. Estes poemas, mais do que uma história de vida ou do que uma inscrição fúnebre, oferecem uma impressão de vida. E para isso contribui o facto de o título apontar para o retrato e para a leitura de poesia enquanto ato vital.

São recorrentes na obra de Carlos de Oliveira as referências a outros poetas, portugueses e estrangeiros, nomeadamente em títulos de poemas: «A Gomes Leal» (OLIVEIRA, 2003: 83-84), «Vilancete castelhano de Gil Vicente» (OLIVEIRA, 2003: 126), «Soneto castelhano de Camões» (OLIVEIRA, 2003: 127), «Sonetos de Shakespeare reescritos em português» (OLIVEIRA, 2003: 131-137), «Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke» (OLIVEIRA, 2003: 186), «Carlos Drummond de Andrade»

(OLIVEIRA, 2003: 188). Também Pedro Mexia menciona poetas e outras figuras da história cultural na sua produção, muitas em contexto quotidiano, como o livro que se leva «debaixo do braço»: «Wallace Stevens a caminho do escritório» (MEXIA, 2018: 19), Ernest Hemingway em «Homens sem mulheres» (MEXIA, 2018: 38), Tchékhov em «Futuro radioso» (MEXIA, 2018: 76), «Ao contrário de Ulisses» (MEXIA, 2018: 77), *Eliot e outras observações* (MEXIA, 2018: 99), «Sandokan» (MEXIA, 2018: 129-130), «Ofélia tornou-se Lady Macbeth» (MEXIA, 2018: 152).

É, deste modo, relevante que Carlos de Oliveira e Pedro Mexia componham os seus autorretratos com versos de outros poetas, valorizando a tradição em que se inscrevem e ao mesmo tempo afirmando as suas poéticas próprias, de «rarefação» no caso de Oliveira (RUBIM, 2003), de *deflação elegíaca* no caso de Mexia (recorde-se que uma das antologias da sua obra recebeu o título *Menos por Menos* e que outros livros, como *Uma Vez Que Tudo se Perdeu* (2015), insistem na ideia do engano e de um passado com ambições malogradas). Ambos os poemas apresentam um retrato afim de frustrações e desilusões, sendo a própria estrutura semelhante (note-se, por exemplo, que nos primeiros versos a «cinza» e o «brasido» podem corresponder à «escuridão» e à «luz»; que nos segundos versos há uma mesma ideia de desapontamento, de «coisas não logradas» e «esperanças enganadas»). Se para Carlos de Oliveira o elemento-chave é o «país perdido» (qual?), para Pedro Mexia é «[aquilo] em que [pôs] tamanho amor» (o quê?).

Nestes textos, está ainda bem patente a tensão entre pessoalidade e impessoalidade que acompanhou grande parte da produção poética portuguesa ao longo do século XX: o pronome «eu» é figura de linguagem, ao mesmo tempo que pode reclamar uma referencialidade autoral. Se a identidade pessoal é definida pela relação de semelhanças e diferenças com o outro, a colagem poética permite jogar com essa relação, problematizando a autoria e transformando formalmente o material poético: *são os mesmos versos, mas o poema é outro*. Não interessa, assim, decidir se os poetas são «fortes» ou «fracos» (BLOOM, 2007), mas antes observar o modo como são *semelhantes e diferentes*. Carlos de Oliveira, para explicar por que razão escreve «interpretações doutros poetas», recorre a Aragon (que «imita») e a Pessoa (que «finge»), para concluir que:

Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê. Mas não se foge completamente a certos contextos literários, a certa parentela. Entramos sempre com maior ou menor conhecimento do facto numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem de uma total originalidade. (OLIVEIRA, 2004: 185-186.)

O «confronto da criação» é portanto o que está em causa nestes poemas, a integração numa «linhagem» que permite as «pequenas descobertas», que são o que há de «pessoal» em cada autor. Max Ernst, um dos pioneiros da colagem, propõe uma ligação estreita entre o processo dialético da colagem e o conceito de identidade (ADAMOWICZ, 1998: 10), declarando, em «Identidade Instantânea», que:

esta troca [aquilo que em linguagem simples se chama «colagem»], seja efectuada como corrente calma e contínua, seja brusca e cheia de relâmpagos, de trovoadas, vejo-me tentado a tê-la por equivalente àquilo a que chamam, na filosofia clássica, *identidade*. (ERNST, 1983: 34.)

Assim, a colagem poética pode contribuir de um modo muito significativo para definir uma identidade autoral, quer seja em continuidade quer seja em rutura. Se estes poemas são colagens e retratos, são também jogos de *luzes* («luz») e de espelhos, «texto[s] diante do espelho» (OLIVEIRA, 2004: 185), reflexos de reflexos que reclamam o seu autor.

II. ESPELHOS E LENTES

1. NARCISO SOU EU?

O nome Narciso remete para um sentido de espelho primordial, pelo valor mítico que manteve em sucessivas reescritas até à contemporaneidade, e pode servir de mediador na criação de autorretratos poéticos, como se verá ao longo deste capítulo.

Ao reescrever poeticamente um mito antigo no século XX, é possível não considerar apenas certa narrativa mitológica clássica, mas também as leituras que dela se fizeram ao longo da história literária, além do sentido que o mito tem para a comunidade no momento em que se escreve. Paul Ricoeur propõe, na linha de outros autores, que o mito é uma «narração das origens», dizendo «sempre como nasceu alguma coisa» (RICOEUR *et al.*, 1988: 21). Esta aceção não exclui a ideia de constante reescrita do tema mitológico, cuja variabilidade é muito expressiva no caso do mito de Narciso, ao abordar o problema do reconhecimento e do autoconhecimento, como uma construção identitária que se faz pela consciência do eu em relação ao outro.

Narciso vê o seu reflexo, não percebe imediatamente que é a própria imagem refletida, impressiona-se com a beleza do que observa e apaixona-se. Em *L'écriture du désastre*, Maurice Blanchot destaca precisamente o facto de Narciso não reconhecer o seu reflexo, sendo a imagem a atração do abismo e da morte no seu engano (BLANCHOT, 1980: 192-193). Se o visível é enganador, o que Narciso ouve também o confunde: quando ele fala, Eco repete as suas últimas palavras, e não lhe dá assim a conhecer a voz autónoma da alteridade (BLANCHOT, 1980: 195). Não obstante, Narciso depois reconhece o seu reflexo, apercebendo-se de que a água é um espelho. Este gesto de olhar o espelho (no início, de água) é um gesto humano primordial, que se repete metaforicamente com a reescrita do próprio mito. Citar o mito de Narciso é remeter para a origem simbólica desse gesto. Mas pode ser também, poeticamente, refletir sobre a origem do próprio ato de escrita e sobre a tentativa de tomar consciência de si. Esta tentativa, como aponta Georges Gusdorf, é como a comparação de *tentar agarrar a água* no ensaio de Montaigne (GUSDORF, 1991b: 123): «E se por acaso fixarmos o nosso espírito no conhecimento do seu ser, será tal e qual como querer agarrar água» (*Essais*, Livro II, XII) (*apud* ROCHA, 2015: 11-12).¹¹¹ É justamente isso que Narciso não consegue, agarrar a água, possuir o reflexo. E, por essa razão, contempla-se até morrer, metamorfoseando-se depois numa flor: flor fúnebre ou flor retórica, segundo

¹¹¹ Tradução de Clara Rocha a partir do francês: «Et si de fortune vous fidez votre pensée a vouloir prendre son estre, ce sera ne plus ne moins que qui voudroit empoigner l'eau».

Blanchot (BLANCHOT, 1980: 196). Beaujour fala também da metamorfose da «fleur funèbre» em «fleur de rhétorique» (BEAUJOUR, 1980: 160, 161); aliás, o título da sua obra *Miroirs d'encre* foi escolhido a partir de uma citação de Jacques Borel sobre Narciso e o narcisismo, que oferece precisamente a imagem do reflexo do rosto na escrita: «La vrai face dans le miroir d'encre» (*apud* BEAUJOUR, 1980: 159-160).

A versão do mito mais divulgada e citada é a que consta do terceiro livro (339-510) de *Metamorfoses* de Ovídio (OVÍDIO, 2010: 94-98). Narciso¹¹² é filho do deus-rio Cefiso (nome do rio que passa em Atenas) e da ninfa Liríope. Quando nasce, o adivinho Tirésias profetiza que Narciso só terá uma vida longa se não se conhecer (ou vir) a si próprio. A beleza de Narciso atrai jovens e ninfas, incluindo Eco, mas ele a todos rejeita. Até que um dia, com dezasseis anos, segundo Ovídio, vai descansar de uma caçada para a beira de «uma fonte límpida, argêntea de reluzentes remoinhos», que nunca ninguém, homem ou animal, havia «tocado» ou «turvado». Quando se debruça para «acalmar a sede», «arrebata-o a imagem da figura que vê»: «sem saber, deseja-se a si próprio, e o elogiado é quem elogia; / e, ao desejar, é o desejado, e junto incendeia e arde de amor». O narrador do mito pergunta: «porque tentas agarrar em vão a fugidia imagem?» Narciso então fala, perguntando também: «quem jamais sofreu, oh!, bosques, mais atrozmente de amor?» E pede à imagem que saia da água, até que exclama: «Oh! Mas ele sou eu! Percebi! O meu reflexo já não me engana!» A partir desse momento, a dor consome-lhe as forças, condenando à morte a sua juventude, e Narciso entra num «delírio» de lágrimas que turva a imagem refletida na «lagoa», até que, «esgotado pelo amor, / dissolve-se e, pouco a pouco, por fogo oculto é consumido». Quando as ninfas procuram o seu corpo, «acham / uma flor de centro cor de açafrão, cingido de pétalas brancas». Recordando quem são os pais de Narciso, o deus-rio Cefiso e a ninfa Liríope, a sua morte à beira da água e a subsequente metamorfose numa flor ribeirinha configuraria um regresso ou uma confirmação de imortalidade.

Há outras versões antigas desta narrativa, como a de Cónon, a do Papiro de Oxirrinco ou a de Pausânias (PENA, 2017: 35-51). Estas versões apresentam diferentes contextos narrativos e oferecem variados pormenores, como a paixão do jovem que se suicidou com o punhal oferecido por Narciso ou a existência de uma irmã gêmea de

¹¹² De acordo com o *Dicionário Mítico-Etimológico*, a palavra «Narciso» (do grego «*Nárkissos*») é provavelmente uma adaptação de outra, pelo sufixo que apresenta; a «etimologia popular» associa «Narciso» a «*nárke*», que significaria «entorpecimento», devido ao «efeito calmante» do narciso (BRANDÃO, 1997: 155-156).

Narciso que teria morrido antes dele; no entanto, convergem na contemplação amorosa do reflexo e na metamorfose final.

A ideia de metamorfose é produtiva para pensar sobre as reescritas literárias do mito, já que estas operam sucessivas *mudanças de forma* que se vão refletindo mutuamente, em reinterpretações e jogos intertextuais. Com efeito, os vários elementos do mito de Narciso foram sendo trabalhados ao longo dos séculos pela literatura ocidental, sendo também inúmeras as criações pictóricas e escultóricas dedicadas a Narciso. Leon Batista Alberti, no seu tratado *Della Pittura*, do século XV, considera mesmo Narciso como o inventor da pintura, «segundo a afirmação dos poetas» (ALBERTI, 1804: 39), comparando a arte de pintar com a de abraçar a superfície da fonte.¹¹³ De Caravaggio a Dalí, passando por Hiolle e Poussin, há vários Narcisos célebres nas artes visuais.

Na literatura, a personagem mitológica foi diversas vezes recuperada. Os poetas medievais, tendo em conta as diferentes versões antigas da narrativa, moralizaram o mito segundo o cristianismo (MARINESCU, 2013: 53) e utilizaram-no sobretudo como exemplo das distintas facetas do amor ou do perigo das aparências. Na primeira parte de *Le roman de la rose*, escrito por Guillaume de Lorris no século XIII (e cuja segunda parte foi acrescentada por Jean de Meun), o amante olha para a fonte de Narciso, recordando a narrativa mitológica, mas, além de ver o seu reflexo, vê o objeto do seu amor, a rosa, entre as imagens do jardim onde se encontra, afastando-se assim alegoricamente da versão ovidiana (LORRIS / MEUN, 1864). Dante Alighieri alude ao mito em *A Divina Comédia*, do século XIV, para sublinhar o engano produzido pela imagem, que leva a confundir o real e o reflexo especular (ALIGHIERI, 2000: 612-613).

Também durante o Renascimento e o Barroco se encontram várias referências literárias a Narciso. Petrarca menciona-o na sua obra, alertando, por exemplo, para o

¹¹³ Leon Batista Alberti afirma: «io son solito di dire infra gli amici miei che lo inventore della Pittura fu, secondo la sentenza de' Poeti, quel Narciso che si convertì in fiore. Perciocché essendo la Pittura il fiore di tutte le arti, ben parrà che tutta la favola di Narciso sia benissimo accomodata ad essa cosa. Imperocché, che altra cosa è il dipingere, che abbracciare e pigliare con l'arte quella superficie del fonte?» (ALBERTI, 1804: 39). Alberti afasta-se assim metaforicamente das hipóteses apresentadas por Quintiliano e por Plínio, o Velho, que defendiam que a pintura havia começado com o traçado do contorno das sombras (QUINTILIANO / PLÍNIO, O JOVEM, 1865: 385; PLÍNIO, O VELHO, 1778: 173). Jacques Derrida, em *Memórias de Cego. O Auto-retrato e Outras Ruínas*, reflete sobre a versão de Plínio, explorando a história da filha de Dibutade que havia desenhado na parede o contorno da sombra do seu amado (DERRIDA, 2010).

perigo de contemplar a beleza ao espelho (PETRARCA, 2018).¹¹⁴ No contexto português, além do soneto de Diogo Bernardes centrado na ilusão mortal de Narciso (BERNARDES, 1985: 193), destaca-se o caso de Camões, que recorre ao mito em inúmeras ocasiões, não só em *Os Lusíadas*,¹¹⁵ como também em sonetos,¹¹⁶ redondilhas,¹¹⁷ canções¹¹⁸ e éclogas,¹¹⁹ variando o sentido da sua utilização, ora para referir a flor e o gesto de se debruçar para observar o reflexo, ora para alertar para os perigos da vaidade ou para enfatizar o amor excessivo (CAMÕES, 1970). No Barroco espanhol, são várias as obras que mencionam Narciso, desde *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca e de *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, aos versos de Lope de Vega¹²⁰ e de Francisco de Quevedo.¹²¹ No Barroco português, há igualmente referências a Narciso em «Lampadário de Cristal», de Jerónimo Baía (BAÍA, 2017: 309-325), em «Fábula de Narciso», de Jacinto Freire de Andrade (ANDRADE, 2017b: 394-402), e, igualmente, nos sonetos «Narciso gentileza», de Sórora Maria do Céu (CÉU, 1982: 244), e «À fragilidade da vida humana», de Francisco de Vasconcelos, publicado em *A Fénix Renascida* (VASCONCELOS, 2017: 385-386). Nestes casos, a nomeação de Narciso serve temáticas caras ao Barroco, como, por um lado, o homem enquanto espelho divino ou, por outro, a fugacidade da vida e a vaidade. Também em *A Preciosa*, de Sórora Maria do Céu, Narciso é uma

¹¹⁴ No soneto que começa por considerar «[Seu] adversário» o espelho de Laura, Petrarca termina recorrendo à figura de Narciso: «Certo, se estais lembrada de Narciso, / um curso e outro vão ao mesmo engano, / se bem que a erva é indigna de tal flor» (PETRARCA, 2018: 94).

¹¹⁵ Na estância 60 do canto IX de *Os Lusíadas*, refere-se que «Ali a cabeça a flor Cefísica inclina / Sôbolo tanque lúcido e sereno» (CAMÕES, 1970: 1353).

¹¹⁶ No soneto que principia com o verso «Dizei, Senhora, da beleza ideia», o último terceto refere Narciso: «Pois vos formastes tal como quisestes, / Vigiai-vos de vós, não vos vejais, / Fugi das fontes: lembre-vos Narciso» (CAMÕES, 1970: 82).

¹¹⁷ Recorde-se o terceto: «Narciso o siso perdeu / Em vendo a sua figura; / Eu, por vossa fermosura» (CAMÕES, 1970: 829).

¹¹⁸ Na canção XV, incluem-se os versos «Aqui Narciso em líquido cristal / Se namora de sua fermosura» (CAMÕES, 1970: 270).

¹¹⁹ Na écloga II, a voz de Agrário conta que «Nas fontes cristalinas triste estava / Narciso, que inda olhava na água pura / Sua linda figura e delicada; / Mas Eco, namorada de tal gesto, / Com pranto manifesto, seu tormento / No derradeiro acento lamentava» (CAMÕES, 1970: 537).

¹²⁰ Na décima silva de *Laurel de Apolo* (VEGA, 1630: 88-102), Lope de Vega dedica algumas estrofes a «El Narciso», referindo o encontro de Cefiso com a ninfa Liríope, a relação de Narciso com Eco, o momento em que «Narciso descansava» da caçada, «[t]endido por la cama de la yerva» (VEGA, 1630: 93), e por aí em diante. Vale a pena recordar estes últimos versos sobre o amor de Narciso, que relacionam metaforicamente o mito com a pintura: «La Ninfa de la Fuente / Presaga del sucesso, enturbiar quiso / La superficie clara; / Mas Jupiter en tanto la detuvo, / Que el misero Narciso / Enamorado estuvo / De su belleza propia, / Assi pintora el agua el rostro copia, / Que le costó la vida, / Haziendo Amor equivoca la herida, / Y bolviendo, tirano, / La flecha al pecho de la propia mano / Pues a tanto llegó su Filautia, / Que fuera de si mismo, y en si mismo / Buscava la hermosura que tenía» (VEGA, 1630: 94).

¹²¹ Recordem-se a título de exemplo os poemas «Túmulo de la mariposa» e «[Estábase la efesia cazadora]» (QUEVEDO, 1983: 231-232, 371-372).

personagem associada ao amor próprio, ao amor humano dos enganos, por oposição ao amor divino (HATHERLY, 1990).

Em 1752, é pela primeira vez apresentada em Paris a peça de Jean-Jacques Rousseau *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, traduzida para português ainda no século XVIII (ROUSSEAU, 2012). Nesta peça, inspirada livremente no mito, uma das personagens apaixona-se pelo seu próprio retrato «transfigurado de adornos» e com «trajos mulheris» (ROUSSEAU, 2012: 19). No final da peça, sentencia-se que «a presunção cega a muitos, e custa muito conhecer-se a si mesmo» (ROUSSEAU, 2012: 48). Esta referência a Narciso por parte de Rousseau, aliada ao importante marco autobiográfico que constitui *Les Confessions*, é importante para permitir a leitura autorreferencial do mito:

Ainsi la figure de Narcisse commence a s'identifier de plus en plus avec le personnage même de l'écrivain tout en cessant d'être une simple leçon morale. Nous pouvons y voir le début de la subjectivisation du mythe et la phase de la prédominance de son interprétation psychologique. Avec les *Confessions* de Rousseau, un nouveau phénomène littéraire, celui de l'autobiographie, commence a se développer. L'apparition de cette écriture du moi influencera beaucoup l'émergence nouvelle du mythe dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. (KUCEROVÁ, 2005: 29.)

Acresce que, com o Romantismo alemão, como indicado em *The Rise of Modern Mythology*, de Burton Feldman e Robert D. Richardson, a mitologia é assumida como uma preocupação central das suas principais figuras, de Novalis a August Schlegel e Friedrich Schlegel, sendo a originalidade de Hölderlin o tratamento *poderoso* do mito na poesia lírica (FELDMAN / RICHARDSON, 1972: 302, 330).¹²² Esta aproximação contribui também para propiciar uma nova abordagem ao mito no século XIX e no início do século XX, em que há uma progressiva identificação do poeta com Narciso.

Datam de 1891 dois textos essenciais para esta enumeração exemplificativa de leituras literárias do mito, que são escritos em sintonia: *Le traité du Narcisse. Théorie du symbole*, de André Gide (dedicado a Paul Valéry) (GIDE, 1892: 20-28), e «Narcisse parle», de Paul Valéry, com várias versões desde 1890/1891, começando como soneto (VALÉRY, 2016) e fixando-se como um poema mais extenso (VALÉRY,

¹²² Do Romantismo português, lembrem-se as *Cartas de Echo e Narciso*, de António Feliciano de Castilho (CASTILHO, 1836).

1966: 16-18).¹²³ Paul Valéry explora o mito em vários momentos da sua produção, não só pela reescrita do poema «Narcisse parle», como também pela publicação de «Fragments du Narcisse» (1926) (VALÉRY, 1966: 62-73) e, posteriormente, de *Cantate du Narcisse* (1938) (VALÉRY, 1966: 161-188). Para estes autores, Narciso, como o poeta, aspira à pureza, procura a sua essência e sonha com o paraíso.

Deste mesmo período, ou seja, de finais do século XIX e inícios do século XX, é a apropriação do mito pelos estudos psicanalíticos, com o desenvolvimento do conceito de «narcisismo», que começa por ser considerado uma perversão sexual associada ao onanismo e à homossexualidade (nos estudos de Havelock Ellis e Paul Nacke), para passar a ser entendido, com Isidor Sadger e Sigmund Freud, como uma fase do desenvolvimento sexual humano que pode eventualmente estar associada a perturbações psicológicas (ROUDINESCO / PLON, 2000: 522-525). Em 1914, Freud publica um estudo dedicado ao narcisismo (FREUD, 1948), a partir do qual continuará a trabalhar teoricamente os conceitos de ego, libido e pulsões. O termo é depois aplicado fora do âmbito sexual, apesar de manter um estatuto controverso na psicanálise, passando a ser explorado nos estudos sobre a autoconsciência e o relacionamento com os outros – a comunicação proferida por Jacques Lacan, em 1949, sobre o estádio do espelho no desenvolvimento infantil é disto um exemplo célebre (LACAN, 1977: 18-28).

No século XX, as obras literárias continuam a aludir a Narciso (refira-se o romance de Hermann Hesse, *Narziß und Goldmund*, de 1930), ao mesmo tempo que se multiplicam os estudos que propõem novas abordagens culturais ao mito, como *The Culture of Narcissism*, de Christopher Lasch (1979), e *L'ère du vide*, de Gilles Lipovetsky (1983).

Existem assim várias versões mitológicas da Antiguidade, inúmeras leituras literárias ao longo da história ocidental e diversos aproveitamentos em diferentes campos ao longo do século XX.

Ora, os poemas portugueses que se escrevem no século XX referindo o mito de Narciso dão conta desta variedade de referências, considerando principalmente a versão de Ovídio e alguns textos literários e psicanalíticos dos séculos XIX e XX, e confirmam que, sobretudo a partir de Gide e Valéry, houve uma nova abordagem poética ao mito

¹²³ Conta-se que um encontro entre ambos os poetas terá levado à escrita destas obras, mais concretamente um passeio no jardim botânico de Montpellier, durante o qual passaram pelo túmulo de Narcisa, a suposta filha do poeta inglês Young, que continha na lápide a inscrição que Valéry usou como epígrafe do seu poema: «Placandis Narcissae manibus» (WITTMANN, 2002: 148-149).

que deu voz a Narciso (*Narciso fala*), num uso pronominal ambíguo que pode servir a construção de autorretratos poéticos.

Inúmeros poetas portugueses abordaram o mito nas suas obras, de Luís de Montalvor a Manuel António Pina, passando por José Régio ou Ruy Cinatti, havendo já alguns estudos sobre o assunto relativos ao século XX, como os de Aida Veloso (VELOSO, 1985) e de José Ribeiro Ferreira (FERREIRA, 2000), além de dissertações académicas sobre casos específicos (CACHADA, 2000), que mostram a riqueza inesgotável do tema. Em 2017, foi publicada em Portugal a obra *Eco e Narciso, Leituras de Um Mito*, organizada por Abel N. Pena, que inclui as traduções portuguesas dos textos antigos dedicados a Narciso, além de uma antologia de textos autores portugueses ou de língua portuguesa sobre Narciso, desde o Renascimento até aos nossos dias (PENA, 2017).

Em 1915, no segundo número da revista *Orpheu*, o poeta Luís de Montalvor publica o poema «Narciso» (MONTALVOR, 1998: 45-48). Ou seja, depois de tantos séculos de história literária em que o mito de Narciso é trabalhado inúmeras vezes, a publicação que afirma o Modernismo literário em Portugal inclui um poema com o título «Narciso», mostrando como esta revista concilia as Vanguardas com a tradição poética moderna. Em todas as décadas seguintes do século XX, é publicado por algum poeta *canónico* português um poema com este título: «Narciso» (ou «O Narciso»). Algumas destas composições admitem ser lidas como autorretratos: poemas como retratos do autor, o autor-Narciso, que questiona a identidade autoral ao indagar sobre a relação entre o sujeito e a poesia, entre o autor e os outros autores, explorando inúmeras intertextualidades e propondo distintas artes poéticas.

Isso é expressivo no primeiro exemplo apontado, de Luís de Montalvor. Este «Narciso» de 1915, dedicado a Fernando Pessoa, é escrito com uma estrutura semelhante à do poema *L'après midi d'un faune* de Mallarmé e com uma abordagem temática próxima à de Valéry. O crítico Óscar Lopes chama a atenção para esta semelhança rítmica e sintática do texto de Montalvor com o de Mallarmé, com encavalamentos e hipérbatos (LOPES, 1987b: 582), ao passo que Arnaldo Saraiva prefere desvalorizar a «repetição e imitação» e realçar as «diferenças criativas (lembrem-se os motivos pessoais que no poema “Narciso” Montalvor introduz no tratamento do velho mito)» (SARAIVA, 2015: 21). Com efeito, o poema de Mallarmé de 1876 apresenta cento e dez versos, tendo o de Montalvor um total de cento e catorze. As rimas de ambos os poemas são emparelhadas, apesar de a estrutura estrófica ser

irregular e afastar por vezes os dísticos rimados. No poema de Montalvor, apenas o primeiro e o último versos são soltos, mas ao longo do texto os versos podem ser quebrados em duas linhas, como nestes exemplos de Mallarmé e Montalvor:

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.
Aimai-je un rêve?
(*apud* CAMPOS / PIGNATARI / CAMPOS, 1991: 88.)

Contemplo o meu destino em mim.
Ninfas, adeus!
Meus gestos irreais têm séculos de Deus!
(MONTALVOR, 1998: 46.)

Esta proximidade entre Montalvor e Mallarmé já havia sido notada por Fernando Pessoa, que, num texto sobre o Sensacionismo atribuído a Álvaro de Campos, afirma que «Luís de Montalvor é quem está mais próximo dos simbolistas. No que se refere a estilo e orientação espiritual não está muito distante de Mallarmé, o qual, não é difícil adivinhar, é, com certeza, o seu poeta favorito» (PESSOA, 1966: 148). Noutro texto, dedicado a Montalvor, Pessoa refere que na obra deste poeta:

a sensibilidade se confunde com a inteligência – como em Mallarmé, porém diferentemente – para formar uma terceira faculdade da alma, infiel às definições. Tanto podemos dizer que ele pensa o que sente, como que sente o que pensa. (PESSOA, 1980: 155.)

O poema de Montalvor tem também correspondências notórias com o texto escrito pelo próprio autor, «Tentativa de um ensaio sobre a Decadência» (MONTALVOR: 2015: 39-46), no qual defende que a «flor da arte decadente [...] foi o simbolismo» (MONTALVOR, 2015: 44). No ensaio, o poeta afirma que a «decadência é para nós o símbolo com que vestimos o estado de alma colectivo de *exilados da Beleza!* [...] A arte é a doença imortal dos pálidos de Deus e da Beleza» e «ser-se decadente é ser-se lindo de gestos» (MONTALVOR, 2015: 42, 46). No poema, os versos dizem que «A Beleza é para mim, ó ninfas, o segredo / com que Deus me vestiu de Lindo!» (MONTALVOR, 1998: 45). Ora, se *Le traité du Narcisse* foi uma *Théorie du symbole* para André Gide, o poema «Narciso» de Montalvor é uma *prática da decadência* para o seu

autor. Este Narciso vive um crepúsculo de «Beleza» onírica com as ninfas, contemplando o seu «destino» em si mesmo, no «espelho horizontal» – esta última expressão, que surge no poema de Montalvor, é também usada no tratado de André Gide, que refere o «horizontal miroir» (GIDE, 1892: 21). E se, no poema de Valéry, o sujeito diz que a sua imagem está coroada de flores húmidas, Montalvor parece responder-lhe: «coroas não serão sobre mim as de flores / que desfolhais, mas sim brancos braços de amores» (MONTALVOR, 1998: 45).

O Narciso de Montalvor procura a sua imagem refletida, mas não a alcança: «se afundo o olhar na ânsia / de me ver, só me vejo ao colo da Distância», porque o «sonho [...] me faz / como estrangeiro em mim». Os «gestos» vão como a «água sempre correndo», o poeta é como a «imagem da corrente» e nunca terá «dois gestos irmãos na vida». Estes gestos são «irreais», «solitários», «jóias celestes» para as quais «é sempre noite» e «há luar». Assim, o poeta compreende que «o que [o] reflectir roubará o [seu] segredo». É por isso que só lhe resta, além da imagem, «[escutar]» a «[sua] sombra exilada» e «[sentir] que a [sua] voz já atravessou Deus!...» (MONTALVOR, 1998: 45-48), a voz do poeta decadente, do «exilado da Beleza»:

Sou eco de rumor quebrado na distância.

Alma da noite antiga incendiada a labores!
(MONTALVOR, 1998: 48.)

De José Régio, considera-se o soneto «Narciso» (RÉGIO, 2001a: 118), publicado inicialmente em 1925, no livro de estreia *Poemas de Deus e do Diabo*, ainda antes da sua participação na revista *Presença*, e depois numa nova versão em 1929, em *Biografia*, já quando Régio codirigia a revista. A propósito dos poetas presencistas, David Mourão-Ferreira defende mesmo que as suas produções têm um «domínio lacustre», que mostra o fechamento na contemplação do eu, na fixação do reflexo (MOURÃO-FERREIRA, 1960: 96). Neste soneto, pode também defender-se a influência de Valéry, de Gide e mesmo de Montalvor, mas parece mais notória a ideia da dualidade «moi superficiel» (exterior, social) e «moi profond» (interior, subjetivo), desenvolvida por Henri Bergson (BERGSON, 1970).¹²⁴ Este Narciso procura a sua «terrível face»

¹²⁴ Em *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Henri Bergson propõe que «notre moi touche au monde extérieur par sa surface» e que se pode tentar entrar nas profundezas da consciência para

«dentro de [si]», dentro do seu «corpo lânguido», fazendo com que o «desejo» «[sulque] de vermelho» os seus «poemas requintados e selvagens», na esperança de consumir a individualidade. Já não há a alusão às ninfas que se encontrava em Valéry ou Montalvor, mas explicita-se a referência aos poemas como meio de alcançar o autoconhecimento.

Em 1936, António Pedro publica um poema em prosa (datado de 1932) com o título «Narciso», no conjunto *Quási Canções* (PEDRO, 1998: 25). Pioneiro do Surrealismo em Portugal, António Pedro escreve este texto ainda antes do início do movimento no seu país, mas provavelmente já com algumas referências surrealistas em mente, como a obra de Freud. A leitura psicanalítica do mito parece ser, aliás, a mais relevante deste Narciso, para o qual Ovídio e a tradição literária soam distantes. O texto, que explora sensorialmente a ideia do desejo ligada à «humanidade» do corpo (com «nervos», «músculos», «cérebro», «intestinos», «pele», «pálpebras»), pode ter implícita uma menção ao onanismo do sujeito, que é «Narciso pelos [seus] dedos» e cujos «olhos» escondem os «segredos duma alcova aonde [se possui]», com a sua «carne cheia de cerebrosinhos à flor da pele». Há assim aceitação e afirmação da fisiologia do corpo, «tal como [nasceu]», pois é nele que reside a natureza humana: «Não me crio nem me invento, aceito-me como sou na minha humanidade...»

De 1939 e publicado em 1940 é o poema de estreia de José Fontinhas, precisamente intitulado «Narciso» (FONTINHAS, 1940). No entanto, talvez por não querer ver o nome associado a um poema demasiado juvenil, José Fontinhas adota o pseudónimo Eugénio de Andrade e exclui o poema da sua obra, não reeditando «Narciso». Ou seja, talvez por não reconhecer o seu *rosto autoral* no *reflexo poético* do primeiro texto que publica, José Fontinhas muda o nome de autor, reforçando uma nova identidade poética. Os versos, recorrendo a uma polifonia popular, aproximam-se da leveza rítmica de António Botto, com quem tem ainda em comum a admissível temática da homossexualidade, explorando a ambiguidade do mito antigo.¹²⁵ O «rapaz de olhos verdes», seduzido pelo reflexo, vai sendo alertado para os perigos do «pecado», acabando num pranto de «arrependimento» por querer «beijar,... e ser beijado» (FONTINHAS, 1940).

procurar o «moi intérieur, celui qui sent et se passionne, celui qui délibère et se décide», sendo que o «moi plus profond ne fait qu'une seule et même personne avec le moi superficiel» (BERGSON, 1970: 58).

¹²⁵ Recordem-se, por exemplo, os versos de António Botto incluídos no conjunto «Adolescência»: «Quem é que abraça o meu corpo / Na penumbra do meu leito? / Quem é que beija o meu rosto, / Quem é que morde o meu peito? / Quem é que fala da morte / Docemente ao meu ouvido? / – És tu, senhor dos meus olhos, / E sempre no meu sentido» (BOTTO, 1999: 15-16).

Também datado de 1939, mas apenas publicado em 1947 em *Dia do Mar*, é o poema «Narciso» de Sophia de Mello Breyner Andresen (ANDRESEN, 1947: 42), que foi igualmente excluído das reedições da obra. Em apenas três versos dirigidos a um tu, que será Narciso, Sophia condensa algumas palavras-chave do mito ovidiano: «lago», «reflexo», «amor», «morreste».¹²⁶ Em 1950, a poeta publica na revista *Távola Redonda* um novo poema «Narciso», datado de 1949, que não incluiu em nenhum dos seus livros: «Um longo barco é no silêncio agudo / Outro Narciso em busca do retrato» (ANDRESEN, 2015: 904, 934). Embora a figura mitológica não sirva expressamente nestes poemas um autorretrato autoral (ainda que se ligue «Narciso» a «retrato»), esse exercício pode ser considerado na obra de Sophia em relação a Eurídice, por exemplo, como imagem pura e inalcançável da poeta ou da poesia: «Soneto de Eurydice» fala da «procura de um rosto que era o meu / O meu rosto secreto e verdadeiro» (ANDRESEN, 2015: 338).

Na década de 1950, são editados dois poemas de Miguel Torga que importa mencionar: «O Narciso» (de *Cântico do Homem*, de 1950) e «Lago turvo» (de 1956 e publicado em *Diário VIII*, de 1959) (TORGA, 2000: 388, 584). Uma leitura conjunta destes textos revela que o gesto de Narciso é aqui entendido como metáfora da escrita poética. Se, em «Lago turvo», Torga declara em relação à sua própria arte «Meu canto é um lago turvo», em «O Narciso», a «imagem fugidia» do «velho Narciso» é também turvada pela «líquida corrente / que dilui a verdade». Ou seja, ainda que não se leia explicitamente um autorretrato no poema «O Narciso» de Torga, pode intuir-se uma aproximação solidária do poeta à figura mitológica, como se defenderá adiante. Não obstante, a autodefinição emblemática de Torga é como *Orfeu Rebelde*, título de livro (1958), título de poema, epíteto autoral daquele que «[canta] como quem usa / Os versos em legítima defesa» (TORGA, 2000: 537, 540).¹²⁷

Em 1967, é publicado um livro póstumo de Sebastião da Gama, *Itinerário Paralelo*, no qual se inclui o soneto «Narciso», que aparece na primeira edição datado de «28-11-1943» (GAMA, 1967: 30-31, 113). Este poema apresenta semelhanças formais e semânticas com a composição de José Régio: além de ambos os sonetos terem

¹²⁶ Transcrevem-se os três versos do poema «Narciso», datado de 1939 no índice da obra em que é publicado em 1947 (parte III), mas já não incluído na segunda edição, de 1961, nem nas posteriores: «Secreto e mudo, inquieto e vago / Morreste de ver passar / O reflexo do amor num lago» (ANDRESEN, 1947: 42).

¹²⁷ Com efeito, como assinala José Augusto Cardoso Bernardes, realçando a concordância com muitas vozes da crítica literária e com o próprio autor, «o mito de Orfeu funciona como suporte estruturante de toda a poesia torquiana» (BERNARDES, 1997: 78).

versos decassílabos e hendecassílabos, o de Sebastião da Gama remete também para uma profundidade interior («cavei cá dentro») e refere a esperança no dia em que as águas o possam, «claras, espelhar». Numa possível alusão ao seu próprio poema com os versos «Sou feio, sou feio» e «Sou lindo, sou lindo» (GAMA, 2007: 100), Sebastião da Gama termina o soneto afirmando que «tanto faz [ver-se] belo ou feio», pois apenas deseja que as águas sejam «cristalinas, límpidas», «prá tua sede antiga, meu Irmão». Este «Irmão» tanto pode ser Narciso, como pode ser Régio, Valéry ou o próprio poeta, mas mostra em qualquer dos casos a importância do diálogo poético na procura de um *rosto* autoral.

Datado de 1970 e publicado em 1974 em *Conheço o Sal... E Outros Poemas* é o poema «Narciso» de Jorge de Sena (SENA, 2013: 657-658). Em duas quadras, possivelmente ecfrásticas, o poeta cristaliza o momento em que Narciso «se inclina sobre si para beijar-se», afirmando que «em limos se fundiu a sua imagem vácuca», não por se contemplar ou amar, mas por não saber que nem só de «olhar» e de «beijos se perfaz o amor». Há assim, da parte de Sena, uma sentença sobre a ignorância ou a inaptidão de Narciso em relação ao amor, tal como houve da parte das ninfas, em *Cantate du Narcisse* de Valéry: «Narcisse, Narcisse, / Que te sert d'être beau? / Amour est autre chose / Que de baiser sur l'eau / Le reflet d'une rose...». A esta acusação, o Narciso de Valéry responde em *Cantate*: «Amour est ce qu'on veut... Qu'avez vous à blâmer ? / J'aime comme il me plaît ce qu'il me plaît d'aimer» (VALÉRY, 1966: 175).

Ruy Cinatti publica em 1981 o poema «Narciso», datado de «6/6/76», incluído na secção «De flores» (em que constam também «Dália» e «Glicínia», por exemplo) de *56 Poemas* (CINATTI, 1992: 633-634). Nestes versos, Cinatti cruza várias referências com argúcia: além da botânica (a flor de narciso, «campânulas amarelas, campainhas»), há também uma citação dos «daffodils» de Wordsworth, bem como uma alusão à interpretação psicanalítica do mito e uma menção ao elemento especular. Se, no famoso poema de Wordsworth, é na solidão interior que o sujeito dança finalmente com os narcisos, no poema de Cinatti, é «pelos montes e vales» que vai «passeando com os poéticos narcisos...». O poeta, que viveu toda a vida rodeado de narcisos, «[q]uando [debruça] os [seus] olhos n'água, / que [vê ele]?... [Vê] um narciso!...». O sentido múltiplo que pode ter aqui a palavra mostra bem a difusão do mito desconstruído por Cinatti: o sujeito pode ver apenas a flor do narciso, como pode ver o Narciso do mito de Ovídio, do poema de Wordsworth ou mesmo o narcisismo psicanalítico. Tal como o Narciso ovidiano se transformou numa flor comum, também a palavra é já uma palavra

comum. De sublinhar que neste texto há uma referência expressa ao poeta e ao gesto de se olhar ao espelho, denotando uma atitude irónica em relação à importância da sua figura, assim como da própria poesia: «Em novo, não passava de um poeta. / Agora velho, contemplo-me num espelho, / mas matutino... Ó espelho rigoroso!...» (CINATTI, 1992: 633-634).

Nuno Júdice, por sua vez, publica em *Lira de Líquen*, de 1985, o poema «Narciso» (JÚDICE, 2000: 259) (e, em 1990, o poema «Eco e Narciso»; JÚDICE, 2000: 406), no qual o sujeito declara que «nem as águas nem o vento / nos arbustos» lhe trazem imagens ou ecos de si, ao contrário do Narciso de Ovídio. Este «eu [...] solitário» procura tocar-se, perseguir o seu segredo oculto, evocar-se nos «rumores da vida», esquecendo o tempo, «absorto na [sua] própria alma» obscurecida. O Narciso de Júdice tenta assim revelar o seu «segredo» e resgatar o seu «rosto» do «abismo da superfície», recolhendo-se no silêncio da solidão, que poderá ser a própria poesia.

Em 1994, Manuel António Pina publica o poema «Narciso» em *Cuidados Intensivos*, com uma epígrafe de *Cantate du Narcisse*, de Paul Valéry: «Sur l'eau bleue et blonde / Et cieux et forêts / Et rose de l'onde» (PINA, 2013: 208; VALÉRY, 1966: 169). Esta epígrafe remete para um determinado Narciso literário, que por sua vez recorda a rosa e o jardim de *Le roman de la rose*, sendo que Valéry, em «Narcisse parle», fala inclusivamente da «rose ancienne» (VALÉRY, 1966: 16). O poema de quatro quadras de Pina aparece entre aspas, como se se tratasse de uma citação de outro autor ou de um discurso direto de uma personagem, talvez para assinalar que o recurso a um mito clássico implica sempre citação ou para acentuar a proposta de Valéry de dar a palavra a Narciso: *Narciso fala*. A última quadra responde à formulação «eu sou [...] imagem desmedida»: «Sol, Lua, água, ouro, / horizontalidade, concordância, / indiferente ordem da infância, / união conjugal, morte, repouso.» A leitura de um desígnio autorretratístico apresenta neste poema dificuldades acrescidas, ao contrário do que acontece em relação a outras composições mencionadas. Com efeito, estes versos podem ser um retrato da água que reflete, da própria poesia («Se me olhas sou eu que me contemplo»), ou de todo um percurso biográfico («infância, / união conjugal, morte»), que é também sugerido na versão mitológica de Ovídio (ao narrar a vida de Narciso do nascimento à morte). As aspas afastam o texto do autor, apesar de os versos se aproximarem da sua arte poética. Noutro poema de Pina, «O espelho» (PINA, 2013: 113), o sujeito olha «à luz da infância» o «rosto / de um desconhecido, o [seu] rosto», afirmando «Eu sou apenas / esta voz de alguém»: «Não estou aqui, sonho / (eu, também

um sonho) / fora de mim comigo. // Como me ouvirei? / Como me reconhecerei? / Poderei suportar o meu olhar / quando me vir, confundir-me nele?» (PINA, 2013: 113). Mantém-se aqui o problema do reconhecimento, com a mesma alusão à infância perdida, que estará sempre na procura do próprio olhar. Pina define a poesia como uma procura de identidade, uma tentativa de coincidir com o rosto que se vê no espelho (RIBEIRO, 2009): e é esse desejo de coincidência, «concordância», que se vê expresso nestes versos.

Começou-se assim com um Narciso de 1915, muito inspirado nos poetas franceses do Simbolismo, e termina-se esta apresentação de alguns Narcisos do século XX com outro poema que refere expressamente Paul Valéry na sua epígrafe, como que completando um ciclo de influência do autor francês. Não se estão aqui a referir, obviamente, todos os textos poéticos que abordam o mito de Narciso, como os inúmeros poemas de José Gomes Ferreira que explícita ou implicitamente o mencionam, muitos dos quais já identificados por Aida Veloso e José Ribeiro Ferreira nos estudos mencionados (VELOSO, 1985; FERREIRA, 2000). Refira-se apenas a título de exemplo a epígrafe (reescrita) em que o autor de *Poeta Militante* assinala a sua busca do rosto de Narciso, o seu rosto: «(Não há espelho público em que eu não me mire, sempre à espera de encontrar a minha verdadeira cara de Narciso) (FERREIRA, 2003: 374).

Considerando a história turbulenta da literatura do século XX, com modernismos, vanguardas, experimentalismos, não deixa de ser surpreendente que o mito mantenha uma presença tão constante. Na poesia espanhola do mesmo século, a situação não será muito diferente, havendo diversos poemas com referências a Narciso, como os seguintes: o terceto de Antonio Machado que declara «Ese tu Narciso / ya no se ve en el espejo / porque es el espejo mismo» (MACHADO, 2010: 282); o texto de Pedro Salinas «El inocente», no qual o sujeito se nomeia «Narciso extraño de [su] propia sombra» (SALINAS, 1996: 125); os versos de Jorge Guillén, tradutor de Valéry, que se destacam afirmando «No soy Narciso» (GUILLÉN, 1992: 207); a canção de Federico García Lorca, «Narciso», que refere a «Flor del amor. / Narciso» (GARCÍA LORCA, 2005: 60); a composição de Rafael Alberti dedicada a «Narciso», «nardo mío» (*apud* MANTEIGA, 1978: 49); o «poema paranoico» de Salvador Dalí, «La metamorfosis de Narciso», com a pintura correspondente (DALÍ, 2008); o poema de Manuel Altolaguirre, «Narciso», em que o sujeito solitário se contempla «en las aguas de la vida» (ALTOLAGUIRRE, 1987: 250-251); e os textos mais recentes abordados por Francisco Javier Escobar Borrego num estudo dedicado ao mito de Narciso na poesia

espanhola contemporânea, como os de Leopoldo María Panero, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena ou Juan María Calles Moreno (ESCOBAR BORREGO, 2010).

Quase todos os poemas portugueses mencionados têm o título «Narciso» e são escritos na primeira pessoa do singular, «eu». Ora, os autorretratos poéticos não têm obviamente de ser escritos na primeira pessoa, mas este desvio de um aparente ele do título («Narciso») para um eu do poema pode ser significativo. Com efeito, os poemas referidos que são escritos na segunda ou na terceira pessoas do singular («Narciso» de Sophia de Mello Breyner Andresen, «O Narciso» de Miguel Torga, «Narciso» de Jorge de Sena e «Eco e Narciso» de Nuno Júdice) não parecem constituir uma aproximação ao autorretrato poético, mas antes variações poéticas sobre a versão ovidiana, ora sublinhando a temática do amor, ora valorizando a tentativa de autoconhecimento.

Não obstante, «O Narciso» de Miguel Torga dá uma pista de leitura importante, ao referir «[o] desenho impreciso / [d]e cada rosto humano, reflectido!», que é «ele, artista, sábio e pensador, / [q]ue denodadamente se procura!» (TORGA, 2000: 388). O rosto de Narciso será deste modo «cada rosto», qualquer rosto daquele que se indaga.¹²⁸ Intui-se assim a passagem literária de uma comparação (com o amor ou a vaidade de Narciso, como se via em momentos anteriores) para uma antonomásia vossianica, por meio da qual o nome próprio «Narciso» passa a designar todo aquele que se amou ou que se procurou. O nome «Narciso» pode designar assim o próprio autor, que repete o gesto de olhar ou buscar a sua imagem (textual) refletida.

São então várias as metamorfoses que acontecem, desde a primordial transformação do corpo singular de Narciso numa flor comum: as leituras do mito transformam-se ao longo do tempo; o nome próprio Narciso transforma-se num nome comum, que pode designar o próprio autor; o autor transforma-se na sua própria obra; a obra, por sua vez, transforma-se noutra obra, por meio de intrincadas intertextualidades. A «fonte» ou a «lagoa» destes textos oferece todo um jogo de reflexos poéticos, no qual o autor observa a sua imagem textual ao mesmo tempo que o texto reflete outros textos. Clara Rocha, em *Máscaras de Narciso*, enumera «os principais motivos do mito de Narciso»: «[d]esdobramento do sujeito, condição ilusória da imagem, mobilidade do

¹²⁸ Também no *Diário*, Torga reflete sobre a mesma questão, ao afirmar: «O homem não é só o instante em que se contempla num espelho, mas também a saudade doutras imagens passadas de que se recorda, e a certeza doutras imagens futuras que adivinha. E lá porque vê presentemente reflectida no ribeiro, onde mais uma vez se faz de Narciso, não para se namorar, mas para se conhecer, uma face macerada, coberta dos suores da cobardia, nem por isso afoga na corrente os seus olhos» (TORGA, 1999a: 581-582).

reflexo, desejo de fixação e eternização da figura refletida» (ROCHA, 1992: 51), aos quais se pode acrescentar outro elemento fundamental – a metamorfose, que também diz respeito à própria recriação poética. Nestes casos, a utilização do mito de Narciso é um efeito do movimento intertextual, de definição de linhagens ou famílias poéticas, de conhecimento da individualidade autoral por meio da alteridade. Esse movimento pouco tem a ver com as leituras culturais contemporâneas do mito feitas por Lasch ou Lipovetsky, segundo as quais o homem vive apenas o presente, sem conhecer o passado nem pensar no futuro (LASCH, 1979: 50; LIPOVETSKY, 2000: 51).

Estes poetas, que escrevem os seus poemas sob o nome «Narciso» (literalmente *sob o nome*, pois os textos aparecem abaixo do título nominativo e aqui o título e o nome de autor não coincidem), revelam a sua inserção consciente numa tradição literária, recorrendo a um lugar-comum poético. Ora, os autorretratos poéticos podem declarar explicitamente o *projeto* autorretratístico no título, mas podem também usar palavras que indiciam a sua prática: e o nome «Narciso» é uma destas palavras, permitindo que os *retratos de Narciso* sejam *retratos do autor como Narciso*. Os poetas falam do eu recorrendo ao nome de outro e dialogando com outros, afirmando: *Narciso sou eu*. O pronome «eu» é comum, tal como o nome «Narciso», e, deste modo, os autorretratos como Narciso confirmam a impessoalidade poética ao mesmo tempo que afirmam publicamente a individualidade literária do seu autor: «Eu sou apenas / esta voz de alguém», diz o poema de Manuel António Pina. O autor é «alguém», um «Narciso», mas tem «esta voz». Assim, Narciso, como metonímia de espelho primordial e mediador de autorretratos poéticos, faz convergir na produção poética do século XX a interrogação da consciência do eu (que deve muito aos estudos psicanalíticos) e o questionamento da poesia (na senda dos movimentos literários finiseculares), propiciando uma *nascente* abundante para a (re)escrita de autorretratos.

2. AO ESPELHO

É como «lúcido espelho» que Ana Hatherly define «o [seu] retrato» num dos versos de «Auto-retrato», publicado em *A Idade da Escrita*, de 1998, que se transcreve aqui de forma aproximada à que aparece no livro, ocupando uma única página:

Auto-retrato

Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz e Sórora Violante do Céu

Procura desmentir los elogios que a un
retrato de la Poetisa inscribió la verdad,
que llama pasión

*Este que ves, engaño colorido,
que, del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;*

*Este, en quién la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,*

*Es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;*

*es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.*

Sor Juana Inés de la Cruz, séc. XVII
(Parafraseando Góngora)

A uma caveira pintada em um painel que
foi retrato

*Este que vês de sombras colorido
E invejas deu na Primavera às flores,
Do pincel transformados os primores,
Desengano horroroso é do sentido.*

*Ídolo foi do engano pretendido,
A que cega ilusão votou louvores,
Estrago já do tempo, e seus rigores,
O que então foi, ao que é já reduzido.*

*Foi um vão artificio do cuidado,
Foi luz exposta ao combater do vento,
Emprego dos perigos mal guardado;*

*Foi nácar reduzido ao macilento
Oculto ali nos medos transformado,
Mortalha a gala, a casa monumento.*

Sórora Violante do Céu, Orbe Celeste,
1742
(Parafraseando Sor Juana Inés de la
Cruz)

Auto-retrato

Este que vês, de cores desprovido,
o meu retrato sem primores é
e dos falsos temores já despido
em sua luz oculta põe a fé.

Do oculto sentido dolorido,

este que vês, lúcido espelho é
e do passado o grito reduzido,
o estrago oculto pela mão da fé.

Oculto nele e nele convertido
do tempo ido escusa o cruel trato,
que o tempo em tudo apaga o sentido;

E do meu sonho transformado em acto,
do engano do mundo já despido,
este que vês, é o meu retrato.
(HATHERLY, 1998: 26.)

Para corrigir desde já a gralha na transcrição realizada em *A Idade da Escrita* de Ana Hatherly, refira-se que onde se lê «Sóror Violante do Céu» deve ler-se «Sóror Madalena da Glória»,¹²⁹ autora cujo pseudónimo anagramático na publicação da referida obra *Orbe Celeste* é Leonarda Gil da Gama (GLÓRIA, 1742).

Este «Auto-retrato» de Ana Hatherly, um tríptico de sonetos, dois dos quais de poetisas dos séculos XVII e XVIII transcritos em itálico,¹³⁰ é um dos diversos trabalhos artísticos que poderiam ser considerados para analisar a prática do autorretrato nesta autora, desde desenhos e colagens, como os da coleção da Fundação Calouste Gulbenkian mencionados no catálogo *Auto-retratos da Coleção* (entre as diversas composições tituladas «Auto-retrato», encontram-se «Auto-retrato à la Matisse» e «Auto-retrato (à la Füssli)»; *AUTO-RETRATOS DA COLECÇÃO*, 1999: 58-60),¹³¹ aos poemas dedicados ao nome «Ana», como «Cantiga Antiga», que começa «Sou Ana / e de perfil / sou camoniana» (HATHERLY, 1998: 35), ou «[Acordei de repente no meio da noite na rua alguém chamara: ANA!]

» (HATHERLY, 2001a: 153-155). Não obstante, este é o único poema publicado por Ana Hatherly com o título «Auto-retrato» e inclui significativamente a metáfora do «lúcido espelho».

¹²⁹ Catherine Dumas, no estudo «Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l'artiste Ana Hatherly», informa que o exemplar de *A Idade da Escrita* que recebeu de Ana Hatherly tem a correção do nome da poetisa barroca feita à mão pela autora (DUMAS, 2017: 5).

¹³⁰ As citações que se farão doravante dos sonetos não respeitarão este itálico, pois poderão ser de expressões também constantes do soneto final de Ana Hatherly.

¹³¹ Algumas destas composições são tidas em conta por Catherine Dumas no referido estudo (DUMAS, 2017).

Para assinalar a presença profusa do espelho na poesia,¹³² basta recordar alguns poemas do século XX, como «On his own face in a glass», publicado no primeiro livro de Ezra Pound (POUND, 1965: 53), ou o terceiro soneto da segunda parte de *Die Sonette an Orpheus*, de Rainer Maria Rilke (RILKE, 2017: 142-143), ou ainda o longo poema «Self-Portrait in a convex mirror», de John Ashbery (ASHBERY, 1995: 163-193): o primeiro fala da estranheza de ver os reflexos do próprio rosto («I? I? I? / And ye?»); o segundo começa com uma apóstrofe aos espelhos, anunciando os seus mistérios, e termina com a imagem desejada de Narciso liberto; o terceiro desenvolve-se a partir do famoso autorretrato de Parmigianino, incluindo os versos «The words are only speculation / (From the Latin speculum, mirror): / They seek and cannot find the meaning of the music».

No artigo «La réinvention du miroir: reflets de l'âge baroque dans la poésie expérimentale», Ana Hatherly apresenta diversas interpretações que os espelhos propiciaram ao longo dos séculos, como símbolo da autocontemplação, da consciência e da imaginação, ou como sinal de variabilidade e de descontinuidade (HATHERLY, 2001b: 183).¹³³ O que se ensaia de seguida é uma aproximação a «Auto-retrato» de Ana Hatherly considerando a formulação «lúcido espelho» patente no poema, que sugere à partida a ideia de autorretrato como espelho artístico construído por paráfrases, no qual são notórios reflexos intertextuais. O modo como este «Auto-retrato» se mostra é singular, ao ser mediado pela leitura de dois sonetos de outras autoras, como se para chegar ao próprio retrato fosse necessário ler os retratos alheios. No referido artigo, Hatherly defende precisamente que a citação é um aspeto fundamental para ligar tradição e vanguarda, usando a metáfora do «*miroir critique*» (HATHERLY, 2001b: 185) e associando as palavras «tradition» e «traduction» para ilustrar o modo como o passado pode ser trabalhado pelo presente (HATHERLY, 2001b: 190): «Le passé s'inscrit dans le

¹³² A relevância do espelho não se manifesta, obviamente, só na poesia, mas na literatura e nas artes em geral. Refira-se que Andrés Ibáñez organizou a antologia *A través del espejo* dedicada ao motivo do espelho na literatura, reunindo diversos textos em prosa, de autores como Edgar Allan Poe, Virginia Woolf ou Jorge Luis Borges (IBÁÑEZ, 2016). Recordem-se também os catálogos *L'autoportrait au XXe siècle: Moi Je, par soi-même* (2004) e *El espejo y la máscara* (2007), o primeiro incluindo a secção «Miroirs». Noutro âmbito, assinala-se que as obras de Umberto Eco, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios* (1989), e de Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir* (2016), são também contribuições ricas para os estudos sobre o espelho.

¹³³ Em *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour dedica uma secção ao *speculum* enciclopédico medieval (BEAUJOUR, 1980: 29-41), assinalando a ambivalência da metáfora especular neste período, como instrumento para alcançar o divino ou como símbolo da vaidade diabólica, defendendo: «En tant que *speculum* encyclopédique, l'autoportrait est une mémoire qui médiatise entre l'individu et sa culture» (BEAUJOUR, 1980: 40).

présent comme dans un miroir; les images qu'il reflète doivent à chaque fois être réinventées» (HATHERLY, 2001b: 191).

O trabalho crítico e criativo sobre o passado é notório no «Auto-retrato» tríptico da autora de *A Idade da Escrita*.¹³⁴ Com efeito, os sonetos apresentados na página do livro de Ana Hatherly têm proximidades de métrica e rima. São compostos por duas quadras e dois tercetos com versos decassílabos (ainda que na primeira edição do soneto espanhol a passagem de estrofes seja apenas assinalada por um recuo do primeiro verso, e que, segundo a escansão em espanhol, os versos de Sor Juana Inés sejam hendecassílabos). Os poemas dos séculos XVII e XVIII, a partir de agora designados por «poemas barrocos», têm esquemas rimáticos idênticos, abba abba cdc dcd, e diferem apenas na terminação d («-ada» e «-ento»). Já o de Ana Hatherly usa a mesma terminação em a, mas difere em b e c («-é», «-ato»). Também se verificam entre os poemas proximidades lexicais. Há mesmo palavras com grafia igual nos dois poemas barrocos, apesar da diferença linguística – «colorido», «primores», «sentido», «pretendido», «rigores», «cuidado» (além de «retrato», ainda que a palavra seja incluída nas epígrafes, provavelmente não estabelecidas pelas autoras) –, bem como palavras e expressões com grafias muito próximas – «Este que ves» / «Este que vês», «engano» / «engano», «artificio del cuidado» / «artificio do cuidado», «flor» / «flores», «viento» / «vento», «tiempo» / «tempo». O poema de Ana Hatherly retoma, de ambos os poemas barrocos ou apenas de um deles, além de «Este que vês» e «retrato», as palavras «primores», «falsos», «luz», «oculto», «sentido», «reduzido», «estrago», «tempo», «transformado», «engano».

Acresce que a ligação entre os sonetos não é só estrutural ou lexical: está no próprio procedimento parafrástico. Este procedimento é fundamental na poética barroca, pelo que se pode partir da ideia de que Ana Hatherly está não apenas a recuperar e a parafrasear poemas barrocos na construção do seu «Auto-retrato», mas também a recorrer a uma técnica particular. Na verdade, Ana Hatherly introduz no final dos dois poemas barrocos as indicações «(Parafraseando Gôngora)» e «(Parafraseando Sor Juana Inés de la Cruz)», lembrando como o verso final do soneto de Sor Juana Inés, «es

¹³⁴ O próprio título do livro valoriza a temporalidade da escrita, não só como tempo histórico, mas também como idade pessoal, uma vez que a publicação de *A Idade da Escrita* (1998) acontece quarenta anos depois da publicação do primeiro livro da autora, *Um Ritmo Perdido* (1958). Numa entrevista, Ana Hatherly sublinha que «“A Idade da Escrita” é a minha idade, mas também é a idade da escrita no sentido de [...] “era”» e acrescenta que a «idade da escrita é antiquíssima, e eu, como pessoa, como poeta, inscrevo-me nessa história da escrita» (apud MARTINHO, 2004: 134-135).

cadáver, es polvo, es sombra, es nada», alude ao verso de Luis de Góngora «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (GÓNGORA, 1975: 230),¹³⁵ e notando como o soneto de Sórora Madalena da Glória glosa de perto o soneto da poetisa espanhola.

Para explorar alguns sentidos deste «lúcido espelho» parafrástico, há duas expressões três vezes repetidas no soneto de Ana Hatherly que podem abrir linhas estimulantes de leitura: «Este que vê» (duas vezes com a inicial minúscula) e «oculto» (além de, por uma vez, «oculta»). Relativamente à expressão «Este que vê», propõe-se que a repetição da fórmula contribui, em primeiro lugar, para afirmar a construção de um lugar-comum poético, em segundo, para trabalhar a relação entre a pintura e a poesia, e, em terceiro, para pensar a própria leitura visual do poema.

Apresentam-se, antes de mais, alguns apontamentos sobre a construção deste lugar-comum poético, tal como é considerado por Ana Hatherly. O poema de Sor Juana Inés de la Cruz é publicado em 1689 no livro *Inundación castálida* (CRUZ, 1689: 3). Depois de um poema destacado como dedicatória, este é o primeiro soneto da sequência corrida do volume. Foi já referida a tradição editorial de incluir um retrato estampado no frontispício do livro, o que seria talvez desadequado neste caso, tratando-se de uma religiosa. Assim, poderia considerar-se que o poema como autorretrato ocupa esse lugar, mas para vincar o desprezo pelo retrato e pelo elogio, numa variação sobre a *vanitas* (como é sabido, os motivos da *vanitas* podem ser, entre outros, a caveira, a ampulheta, a vela, a fruta ou o espelho). Com efeito, a epígrafe ao soneto de Sor Juana Inés refere que este «Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión», apresentando-se como um comentário a um elogio que acompanhava um retrato pictórico da autora, «engaño colorido» (que, em aparente contradição, a poetisa teria autorizado). «Este que ves» ganharia assim um sentido de referência a uma obra pictórica, que não se vê na publicação, lembrando as redondilhas de Camões mencionadas na INTRODUÇÃO que também procuram «desmentir» um retrato visual.

¹³⁵ O poema de Góngora estabelece ele próprio uma teia de relações, como mostram as notas editoriais de Birutė Ciplijauskaitė (GÓNGORA, 1975: 230), bem com o estudo de Gabriel Laguna Mariscal, «“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”: historia de un tópico literario (I)» (1999), que traça uma história detalhada do tópico do verso final, para procurar as fontes diretas prováveis de Góngora, das quais exclui o verso de *Os Lusíadas*, «Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?» (CAMÕES, 1970: 1254; LAGUNA MARISCAL, 1999: 201). O verso final de Góngora tem ecos noutros autores, como Gregório de Matos, que termina o soneto «A Maria dos Povos, sua futura esposa» com o verso «Em terra, em cinza, em pó, em sombra, em nada» (MATOS, 1995: 145), ou Francisco Manuel de Melo, que inclui na elegia «En la muerte de Julia, a Fabio su padre», da terceira parte de *Las tres musas del Melodino* («La Tiorba de Polymnia»), o verso «Es tierra, es polvo, es humo, es sombra, es nada» (MELO, 1649: 89).

Ana Hatherly assinala a ligação deste soneto ao famoso poema de Góngora, pela proximidade do verso final, que serve propósitos subtilmente diferentes em ambas as composições: a efemeridade da vida contribui para o *carpe diem*, em Góngora, e o desengano do mundo (e do retrato) tende para a *vanitas*, em Sor Juana Inés.¹³⁶ Estas diferenças podem ser sinal das tensões barrocas entre sagrado e profano, vida religiosa e mundana, pelo que a utilização do verso de Góngora por Sor Juana Inés enfatiza «o desprezo do mundo, [o] desprezo dos seus prazeres, alegrias e glórias» (HATHERLY, 1997: 111).

Sem prejuízo da importância da paráfrase gongórica, assinale-se também que a fórmula introdutória se encontra com ligeiras diferenças noutros poemas da época, entre os quais os sonetos de António Barbosa Bacelar, «À morte de D. Luís Vicente de Cáceres, Lente da Universidade» e «A uma Eça» (BACELAR, 2017: 192), que começam respetivamente por «Esse que vês» e «Esta, que vedes». Ambos os sonetos de Barbosa Bacelar são construídos como epitáfios, tecendo oposições em relação ao «cadáver», à «cinza», ao «túmulo», à «morte», ao «sepulcro» ou ao «corpo morto». Ainda que Sor Juana Inés também utilize a fórmula com uma conotação fúnebre, usa-a em relação ao retrato, numa enumeração de metáforas que termina no verso assindético: «Este que ves, engano colorido / [...] / es cadáver, es polvo, es sombra, es nada.»¹³⁷ Neste sentido, propõe-se uma outra relação, com o autorretrato de Miguel de Cervantes incluído no «Prólogo al lector» das suas *Novelas Exemplares*, publicadas em 1613 (CERVANTES, 1613: s.p.; CERVANTES, 2011: 15-17). Neste texto, Cervantes lamenta que não conste da edição um retrato gravado na primeira folha do livro, como era sua ambição e desejo de alguns (tendo em conta o costume da época), debaixo do qual pudesse aparecer: «Este

¹³⁶ Ana Hatherly afirma que a importância do tempo no Barroco expõe uma tensão entre, por um lado, um apelo à salvação (*tempus fugit*), e, por outro, um convite a gozar a vida (*carpe diem*) (HATHERLY, 1997: 92).

¹³⁷ A associação entre retrato e morte encontra-se noutros lugares da poesia barroca portuguesa, como nas oitavas de Eusébio de Matos e de Bernardo Vieira, publicadas sequencialmente em *Postilhão de Apolo*, «Retrato de uma dama» e «Pelos mesmos consoantes. Aplicando-as a um cadáver», respetivamente (MATOS, 2015: 252-255; VIEIRA, 2015: 256-259), e com as quais também o poema de António da Fonseca Soares se relaciona (HATHERLY, 1997: 118). Ana Hatherly escreve algumas notas sobre os dois textos: «No primeiro poema, constituído por dez Oitavas, pinta-se o retrato duma Dama, cuja beleza é celebrada no geral e no particular, destacando-se, pela seguinte ordem: os cabelos (e deve notar-se que se trata de cabelos negros, o que é uma transgressão ao cânone petrarquista), os olhos, a boca, os dentes, o peito, as mãos, a cintura, e por fim o pé. / No segundo poema encontramos o mesmo número de estrofes e a mesma ordem na exposição do tema [...]. / Sem dúvida alguma, o retrato pintado por Bernardo Vieira baseia-se no poema atribuído a Eusébio de Matos, de que faz uma glosa em negativo» (HATHERLY, 1997: 113). A autora destaca a anamorfose processada pelos dois poemas, que operam uma conjugação da beleza e do horror, do corpo e do esqueleto, da vida e da morte, de Eros e de Thanatos (HATHERLY, 1997: 116-118).

que veis aquí, de rostro aguileño [...]; este, digo, que es el rostro del autor de [...] *Don Quijote de la Mancha* [...], llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra». Acrescenta depois que, uma vez que não foi possível incluir o tal retrato acompanhado de um elogio, «[ha] quedado en blanco y sin figura», podendo contar apenas com a sua pena para «decir verdades». Considerando e subvertendo em alguns pontos a tradição literária do retrato e do elogio, Cervantes faz a sua descrição física acompanhada de uma breve nota biográfica, começando pela apóstrofe ao leitor – neste caso, «Este que veis aquí» – tão comum nos retratos escritos, como assinalado por Miguel Ángel Márquez, na já referida obra *Retórica y retrato poético* (MÁRQUEZ, 2001: 156). É de sublinhar que o texto de Cervantes joga com o efeito deítico da expressão usada, assumindo no entanto que não há qualquer retrato estampado, o que mostra bem como a descrição ecfrástica pode prescindir do retrato visual e como o efeito deítico não depende da relação efetiva entre dois objetos artísticos.

«Este que vês» é, portanto, uma fórmula da tradição recuperada no «Auto-retrato» de Ana Hatherly a partir de Sor Juana Inés de la Cruz e de Sórora Madalena da Glória. Sob o pseudónimo Leonarda Gil da Gama, esta última publica o seu soneto em 1742, na obra *Orbe Celeste*, antecedido pela epígrafe «A uma caveira pintada em um painel que foi retrato», voltando a estabelecer uma ligação entre a morte (pela «caveira» e pela «mortalha») e o retrato «pintado», ainda que não dê indicações de ser um retrato próprio (GLÓRIA, 1742: 264-265). Além disso, a expressão «Este que vês» parece referir-se num primeiro sentido a uma obra pictórica e não ao próprio poema, como se crê que acontece no caso do soneto de Ana Hatherly, um «Auto-retrato» autorreferencial: «Este [poema] que vês» de Ana Hatherly já é «de cores desprovido» (e não «engano colorido» ou «de sombras colorido») e «sem primores» (e não «del arte ostentando los primores» ou «Do pincel transformados os primores»).

Assim, em segundo lugar, sugere-se que a expressão «Este que vês», em ambos os sonetos barrocos, propõe um efeito deítico sustentado em obras pictóricas determinadas, contribuindo para questionar a relação entre pintura e poesia. Ainda que as considerações sobre esta relação sejam antigas¹³⁸ e variem historicamente, Ana Hatherly sublinha nos seus estudos «[a] íntima relação que existe entre poesia e pintura no período barroco», uma vez que neste período, além da discussão sobre a imitação

¹³⁸ Para sublinhar a relação antiga entre poesia e pintura, Hatherly cita nos seus estudos Simónides de Keos (*a pintura é poesia muda, a poesia imagem que fala*) e Horácio (*Ut pictura poesis*), assinalando a importância do Barroco na história desta relação (HATHERLY, 1997: 45).

artística (problematizando o verdadeiro e o verosímil), as artes poéticas e visuais contribuem para a «moralização pelo exemplo» (HATHERLY, 1997: 15). Para Hatherly, o que liga a poesia e a pintura no Barroco «é não só o seu culto particular da imagem, mas o que se pode chamar o seu culto da retórica da imagem» (HATHERLY, 1997: 17): «No Barroco, mais do que nunca, pelo seu culto da imagem, a poesia foi *pictural*, enquanto a pintura – figurativa e privilegiando os temas históricos – foi *escritural*, no sentido narrativo e gráfico do termo» (HATHERLY, 1997: 80).¹³⁹ De 1633, o tratado *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, de Manuel Pires de Almeida (reeditado em 2002 por Adma Muhana), estabelece mesmo que «quando se escreve, se pinta e quando se pinta, se escreve» (*apud* HATHERLY, 1997: 79), mostrando a ambivalência dos termos «escrever» e «pintar» especificamente naquele período. A ligação entre pintura e poesia por meio do culto da imagem relaciona-se, como sublinha Hatherly, com uma concepção do mundo assente na crença de que o real visível é em si uma aparência indicial de um real invisível, pelo que a arte apenas pode ser imagem, também enganosa e ilusória para os sentidos (HATHERLY, 1997: 17).¹⁴⁰

Na literatura, esta valorização da imagem é concretizada de diversos modos, de entre os quais sobressaem a exploração de tropos e a escrita de retratos poéticos e textos ecfrásticos. Em *A Fénix Renascida*, são inúmeros os poemas com a indicação «Retrato» ou «A um retrato», entre sonetos e outras formas poéticas, valendo a pena destacar alguns versos do romance «Retrato» de Jerónimo Baía, publicado no tomo II: «Pintar o rosto de Márcia / Com tal primor determino, / Que seja logo o seu rosto / Pela pinta conhecido. / [...] / Este é de Márcia o retrato, / E dirá quem o tem visto, / Que com ela o seu retrato / Se parece todo escrito. / Mas se em cousa alguma erro / Das que atéqui tenho dito, / À vista de tal retrato / Me retrato, e me desdigo» (BAÍA, 2017: 271). Apresentam-se aqui os versos iniciais e finais, que dão conta da subordinação do «pintar» e do «escrito» do «retrato» ao ato de ver («tem visto», «À vista»). Ao longo do poema, e enquanto recorre jocosamente a alguns lugares-comuns, a descrição de Márcia vai sendo exposta por esta ordem: «cabelo», «testa», «olhos», «nariz», «faces», «dentes», «beijos», «passadiço da voz», «mãos» e «pés».

¹³⁹ Ana Hatherly chega mesmo a comentar: «Hoje é já lugar-comum dizer-se que nunca a pintura foi tão literária nem a literatura tão pictórica como no Barroco» (HATHERLY, 1997: 17).

¹⁴⁰ «Se a arte, em si, é uma forma de ilusionismo porque “pinta” o real mas não é o real [...], para a concepção panreligiosa do Barroco nem sequer o próprio real (que é o mundo) é real, já que é apenas aparência de um outro, invisível, de que todo o visível é indício» (HATHERLY, 1997: 17).

Em França, chegou mesmo a ser publicada em 1659 uma antologia de retratos e autorretratos em verso e em prosa: *Recueil des portraits et eloges en vers et en prose dédié a son Altesse Royale Mademoiselle*.¹⁴¹ No início da edição, destinada a apresentar as virtudes da corte para glória real, surge o desenho de uma sala ornamentada de bustos com a legenda «La Galerie des Peintures ou Recueil des Portraits en Vers et en Prose». Se, por um lado, se explicita com a gravura a analogia entre a «Galerie de Peintures» e a «Recueil des Portraits en Vers et en Prose», por outro, assume-se o sentido literário de *Portraits* e a relação destes com os *Eloges*, o que parece ser mais um elemento a confirmar a tese de Miguel Ángel Márquez de que a descrição moral do retrato se relaciona com o modelo retórico do elogio (MÁRQUEZ, 2001: 162) e de que a descrição física recorre à tradição ecfrástica (MÁRQUEZ, 2001: 16). Além disso, nota-se a oscilação entre *Vers* e *Prose*, o que sugere também as ligações entre poesia e prosa em matéria de retratos literários e lugares-comuns (CURTIUS, 1963: 82). Esta obra francesa reúne diversos textos, escritos por mulheres ou por homens, anónimos ou identificados, na primeira ou na terceira pessoas do singular. De autorretratos em prosa, leem-se, por exemplo, «Portrait de Madame La Duchesse de La Tremoille, Fait par Elle-mesme» (AA.VV., 1659b: 71), que destaca a importância de «faire ressembler un Portrait à son Original», e «Portrait de Monsieur de Le Prince de Tarante, Fait par Luy-mesme» (AA.VV., 1659b: 125), que abre declarando que «Je suis si persuadé que personne ne me connoist si bien que moy-mesme, que [...] je ne puis m'empescher de m'en juger un tres-fidel Peintre». De entre os autorretratos em verso, encontram-se as rimas jocosas de «Portrait de Monsieur de Verderonne, Fait par Luy-mesme» (AA.VV., 1659b: 303), que afirmam «J'ay resolu, si je le puis, / De me peindre tel que je suis», ou o «Portrait de Monsieur de Lignieres, Fait par Luy-mesme», que começa «Les Portraits son en vogue, et chacun fait le sien» (AA.VV., 1659b: 327). Há também sonetos e outros retratos em verso nos quais se insiste na encomenda do retrato e no equilíbrio dos traços, seguindo geralmente a ordem descendente na descrição física. Assim acontece neste poema de autor anónimo, «Portrait de M. Neophille», que se desenvolve na sequência «cheveux», «front», «visage», «yeux», «bouche», «levres», «dents», «mains», «bras», «air» e, finalmente, «Esprit», depois de abrir com os versos: «Vous m'avez commandé de peindre Neophille, / Quoy qu'il soit un peu difficile, / Je vous obeïrray, je vous la feray voir / Dans ce Portrait, comme dans

¹⁴¹ No mesmo ano, publica-se uma outra recolha de retratos e autorretratos – menos extensa e com textos sobretudo em prosa – intitulada *Divers portraits*.

un miroir» (AA.VV., 1659b: 598-602). Além dos tópicos relativos à encomenda, à pintura por escrito, à dificuldade da tarefa, à humildade do retratista, ao fazer ver pelo retrato, surge ainda a analogia entre o poema e o espelho: *neste retrato, como num espelho*.

Na verdade, o espelho enquanto objeto conhece neste período uma enorme transformação, como assinala Sabine Melchior-Bonnet no estudo *Histoire du miroir*, de 1994 (publicado em Portugal em 2016). Depois de séculos e séculos de espelhos de água, pedra ou metal, desenvolve-se em Veneza uma importante indústria de fabrico de espelhos soprados a partir da segunda metade do século XV, que fornece as sociedades europeias de espelhos côncavos de pequenas dimensões (MELCHIOR-BONNET, 2016: 35-39). Generalizando-se a posse dos pequenos espelhos a partir da segunda metade do século XVII, «o século da óptica e da visão», instalam-se «espelhos em todo o lado» (MELCHIOR-BONNET, 2016: 110, 111) e constrói-se em França a galeria dos espelhos no palácio real de Versalhes. Depois, finalmente, torna-se possível fabricar espelhos vazados de maiores dimensões e com maior nitidez, popularizando-se o reflexo de corpo inteiro. A historiadora destaca a evolução do espelho no Renascimento e no Barroco contrastando o pequeno espelho deformador que aparece no retrato do casal Arnolfini (1434), de Jan van Eyck, com o grande espelho plano de «As meninas» (1656) de Diego Velázquez (MELCHIOR-BONNET, 2016: 31).

Ainda que as alusões literárias aos espelhos sejam antigas (no caso da literatura portuguesa, verificam-se desde as cantigas medievais),¹⁴² como já se constatou a partir das variações sobre o mito de Narciso assinaladas no capítulo anterior, nota-se no período barroco um desenvolvimento destas referências, que podem ganhar uma carga moral ou mundana (MELCHIOR-BONNET, 2016: 197).¹⁴³ Ana Hatherly sublinha que os autores do Barroco usam muitas vezes a imagem do espelho, positiva ou negativa, «pois o espelho, como imagem e sobretudo como símbolo, faz parte do imaginário e do vocabulário do Barroco, tornando-se um tópico quase obrigatório» (HATHERLY, 2003:

¹⁴² Em algumas cantigas medievais galego-portuguesas, as referências ao espelho são no sentido de objeto refletor (usado pela mulher) ou de mulher amada: «mas quant'hoj'eu no meu espelho vi / gradesc'a Deus muit'e gradesc'o-lh'al» (BARROSO, 2016: 389) ou «ca pois nom vir meu lum'e meu espelho, / ai eu! / já por mia vida nom daria nada, / mia senhor» (PONTE, 2016: 287).

¹⁴³ Na história do espelho traçada por Sabine Melchior-Bonnet, apresentam-se as diferentes conotações que o espelho assume ao longo do tempo, podendo servir simbolicamente valores opostos num mesmo período: desde o espelho como procura do reflexo divino ao espelho como objeto desprezível de vaidade (MELCHIOR-BONNET, 2016: 163, 275).

185).¹⁴⁴ Com efeito, em *A Fénix Renascida*, encontra-se, entre outros exemplos, a décima de Jerónimo Baía, «A F. vendo-se a um espelho» (BAÍA, 2017: 289), que refere «o espelho na mão», ou a canção de D. Tomás de Noronha, «A uma mulher, que sendo muito velha, se enfeitava» (NORONHA, 2017: 663-664), que começa por advertir: «Escuta, ó Sara, pois te falta espelho / Para ver tuas faltas, / Não quero que te falte meu conselho / Em presunções tão altas». Estes poemas são escritos no século em que, segundo Sabine Melchior-Bonnet, se vive na aristocracia europeia «a loucura do espelho», porque «[t]oda a nobreza quer ter um» (MELCHIOR-BONNET, 2016: 46): «Numa sociedade de reflexos [a europeia do século XVII], em que a expressão pessoal é suspeita, o eu, para existir, tem necessidade de ser reforçado por ecos. O retrato pintado e o retrato literário desempenham essa função, prolongando o prazer do espelho» (MELCHIOR-BONNET, 2016: 213). Assim, a *moda dos retratos* referida nos poemas relaciona-se com a «moda dos espelhos» (MELCHIOR-BONNET, 2016: 197), numa generalizada valorização da visualidade.

Ainda em relação à locução «Este que vê», assinala-se, em terceiro lugar, a própria visualidade na leitura do poema, que, além de ser reforçada pelas palavras dos poemas, decorre da disposição tríptica do texto na página. «Este que vê» (ou «ves», no primeiro caso) inicia os três sonetos, estando os dois poemas barrocos colocados lado a lado, em itálico, e seguidos do poema parafrástico de Ana Hatherly. A expressão repete-se depois no soneto de Hatherly no sexto e no último versos, seguida de «lúcido espelho é» e de «é o meu retrato». Esta repetição, aproveitando a metáfora especular, lembra o reflexo de um objeto em frente a um duplo espelho angular: numa mesma página, uma leitura em espelho de «Este que ves», «Este que vê», «Este que vê», «este que vê», «este que vê».¹⁴⁵ Acresce que o título do poema, «Auto-retrato», aparece acima e é depois usado novamente no meio do tríptico. Além das palavras e dos enunciados repetidos nos versos dos sonetos, há um título dentro de um tríptico com título, num *mise en abyme* do próprio autorretrato: nas palavras de Catherine Dumas, no estudo sobre o sujeito feminino em Ana Hatherly, «[d]e glose en glose, de “paraphrase” en “paraphrase”, l’autoportrait s’assombrit et se voile» (DUMAS, 2017: 5-6). Não

¹⁴⁴ Ana Hatherly estuda a importância do espelho no Barroco por meio da obra de Padre António Vieira e do *Sermão do Demônio Mudo* pregado às freiras no Mosteiro de Odivelas, propondo uma dualidade entre o «espelho da vaidade e da virtude» (HATHERLY, 2003: 167), entre o espelho de Lúcifer (do engano e do amor-próprio) e o espelho de Deus (da verdade e da perenidade) (HATHERLY, 2003: 181), e, relacionada com esta noção de espelho, entre a mulher enquanto Eva ou Maria (HATHERLY, 2003: 167).

¹⁴⁵ As leituras em espelho, ainda que não nestes termos, são comuns nos labirintos poéticos do Barroco português (HATHERLY, 1995: 104).

obstante, a lucidez deste espelho está em compreender esse jogo de imagens e em criar a partir dele, não o encarando como uma ameaça a uma identidade literária, mas como um instrumento valioso e necessário. Daí resulta uma outra leitura da apresentação do conjunto dos sonetos, como ramificação de uma árvore genealógica de ascendentes, neste caso com ambas as ascendentes femininas, ainda que se abra caminho para outras ligações masculinas. O soneto de Hatherly está abaixo dos dois sonetos barrocos, posicionado em relação a ambos como numa árvore genealógica. A autora chega a usar a palavra «genealogia» para defender que «esse conhecimento [das fontes [...] – essa arqueologia] proporciona novos ângulos de visão não só da genealogia das formas mas das próprias mentalidades que lhes subjazem» (HATHERLY, 1995: 116), o que vai ao encontro da ideia de que a glosa de Hatherly não se limita à forma, já que explora o próprio procedimento. Isabel Almeida reforça que «[l]a construction d’une identité a besoin (un ancestral besoin, souligne-t-elle) de racines et d’héritages» (ALMEIDA, 2017: 1) e Catherine Dumas sublinha que «le sonnet, forme noble par excellence, dessine la filiation élégiaque d’une voix féminine d’où, en filigrane, Florbela Espanca, “Soror Saudade”, n’est certainement pas absente» (DUMAS, 2017: 6). Além disso, esta disposição marca igualmente a inscrição do poema num esquema de escrita ocidental, a partir do qual a leitura é também realizada da esquerda para a direita e de cima para baixo.

Embora se possa encontrar esta genealogia em «Auto-retrato», assinala-se que, apesar de virem repetidos os nomes das poetisas parafraseadas, além do nome de Góngora, não é incluído no poema o nome da autora. Em *463 Tisanas*, Ana Hatherly escreve, sob o número «229»: «O auto-retrato. Todos os artistas que fizeram o seu auto-retrato ao longo dos tempos não foi porque se achassem particularmente belos ou interessantes mas porque assim avaliavam o seu grau de passagem. Eu escrevo o meu nome» (HATHERLY, 2006: 99). O «Auto-retrato» parafrástico pode ser entendido como uma avaliação desse «grau de passagem», assumindo expressamente uma consciência literária histórico-temporal, «do tempo ido», e procurando a «luz oculta» e o «oculto sentido». Não obstante, a par da *diacronia* estabelecida pela sequência parafrástica e pelo esquema genealógico (que marca também a ocidentalidade da escrita), os sonetos podem ser lidos em *sincronia* na mesma página, mostrando como, «[e]m Arte, tudo o que “vem depois” e cria a sua própria validade passa a coexistir com o que “havia”» (HATHERLY, 1995: 116). A preocupação de Hatherly no seu «Auto-retrato» não parece

ser tanto com a sua própria morte (ou com a morte como tema), mas antes com a sua inscrição numa tradição em que a distinção entre *mortos* e *vivos* não interessa para a (co)existência literária. O «lúcido espelho» torna essa relação com o *passado presentificado* visível – «Este que vês / [...] / lúcido espelho é / [...] / é o meu retrato» –, ainda que *oculte* o nome da autora. A ocultação do nome pode estar no próprio prefixo «Auto-», possibilidade apresentada a propósito da utilização do prefixo nos títulos dos poemas, mas pode estar também na própria letra *vê*, que define a disposição gráfica dos três poemas (e o nome da letra *vê* está também em «Este que vês»), já que em «ANA» «As letras voam formação V»:

A A N
 N A A

(HATHERLY, 2001a: 153-155.)¹⁴⁶

Assinalou-se anteriormente que o soneto parafrástico de Ana Hatherly repete três vezes a expressão «Este que vês» (também presente em ambos os sonetos barrocos) e o vocábulo «oculto» (também usado no soneto de Sórora Madalena da Glória): são três letras no nome «ANA», três sonetos no «Auto-retrato», três repetições no soneto parafrástico.

Ora, o termo «oculto» pode ser associado à expressão «Este que vês», não como uma mera oposição, mas como uma combinação cujo oxímoro expõe a ligação entre o visível e o invisível: «Este que vês [...] oculto». Como é sabido, o Barroco explora intensamente esta ligação, a qual constitui um dos aspetos mais valorizados por Ana Hatherly em relação a este período: o jogo intelectual entre o visível e o invisível, que apela a descobrir, desvendar, decifrar, decodificar «[a] dimensão *oculta* da poesia» (HATHERLY, 1995: 28).

No «Auto-retrato» de Ana Hatherly, a ligação ao Barroco nota-se por duas vias complementares: por um lado, o «Auto-retrato» recupera os sonetos barrocos completos, transcreve-os, anotando inclusivamente dados sobre a publicação e as

¹⁴⁶ Ana Hatherly estuda os textos em forma de pirâmide no Barroco português, mas, ainda que se reconheça o «V» na disposição dos sonetos do «Auto-retrato», não há propriamente uma pirâmide textual invertida, ainda que os três sonetos possam ser vistos como os três vértices dessa figura (HATHERLY, 1995: 127-147).

paráfrases; por outro lado, o «Auto-retrato» reescreve esses sonetos barrocos, trabalhando criativamente processos e temáticas e construindo uma solidariedade poética que procura afastar os «falsos temores», o «estrago oculto» e o «cruel trato» para pôr «fé» na «luz oculta» e no «oculto sentido dolorido» dos poemas. O texto de Ana Hatherly pode portanto sugerir que há *luzes* e *dores* próprias e semelhantes que são contudo *ocultadas* pelos poemas (que não procuram *enganar*, mas *esconder*). Deste modo, o «Auto-retrato» relaciona-se com as considerações que Hatherly tece sobre o «Neobarroco português», definido como «o culto de certos valores formais e até emocionais do estilo barroco, histórico, que persistiu (e persiste ainda)» (HATHERLY, 1995: 190). Este Neobarroco pensado por Ana Hatherly não só procura explorar alguns aspetos do imaginário Barroco, como pretende recuperá-lo criticamente (HATHERLY, 1995: 190-191).¹⁴⁷

Com efeito, o trabalho de Hatherly sobre estes sonetos barrocos não se esgota no «Auto-retrato»: a autora publica também algumas notas sobre ambos os textos no estudo, também ele tríptico, «Três esboços para um retrato: Sor Juana entre a coroa e a cruz. Uma breve visita aos retratos de Sor Juana. Sor Juana e Sórora Madalena da Glória» (HATHERLY, 1997: 139-157).¹⁴⁸ No «esboço» dedicado às duas poetisas, Hatherly propõe que o «tema do desengano do mundo [...] é o verdadeiro eixo destas duas composições» (HATHERLY, 1997: 153) e, ainda que declare não ter a intenção de «fazer aqui uma leitura crítica destes dois textos», termina sugerindo que «[t]alvez Sórora Madalena da Glória, ao glosar o retrato de Sor Juana, estivesse também pintando o seu próprio, conjuntamente» (HATHERLY, 1997: 154). Catherine Dumas faz também essa leitura da inclusão do soneto de Sórora Madalena da Glória no «Auto-retrato»: «Le tableau du squelette mentionné dans le titre du sonnet de Madalena da Glória est interprété, dans un geste ekphrastique appuyé, comme un autoportrait par A. Hatherly» (DUMAS, 2017: 6)

¹⁴⁷ Como parte da sua atividade académica em torno da arte barroca, Ana Hatherly dirigiu entre 1988 e 1991 a publicação *Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos*, a qual teve sete números, agrupados em quatro volumes. O número 4-5, de 1990, leva o subtítulo *Barroco e Neobarroco* e inclui o artigo de E.M. de Melo e Castro «As fontes, as nuvens e o caos: notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na poesia portuguesa da 2.ª metade do século XX» (CASTRO, 1990: 71-107).

¹⁴⁸ Recorde-se que Ana Hatherly realiza o seu doutoramento nos Estados Unidos da América com uma tese sobre o Barroco, parcialmente publicada em Portugal em 1990, com o título *A Preciosa de Sórora Maria do Céu* (HATHERLY, 1990). Neste volume, além de trabalhar a edição da obra da religiosa portuguesa, Hatherly tem o objetivo de «desvendar a [...] personalidade criadora, que se revela esplendorosa nas obras produzidas e que, finalmente, são aquele seu retrato que mais importa conhecer» (HATHERLY, 1990: XIV).

Para Hatherly, estes dois sonetos barrocos podem portanto ser lidos como retratos das próprias poetisas, nos quais é central o «desengano» do mundo. Recorde-se o último terceto de Hatherly: «do meu sonho transformado em acto, / do engano do mundo já despido, / este que vês, é o meu retrato» (HATHERLY, 1998: 26). Ora, o «retrato» de Hatherly é expressamente próprio (além do título «Auto-retrato» no título, o soneto refere duas vezes «o meu retrato») e apresenta-se como «do engano do mundo já despido», recuperando o «eixo» do «desengano», o que contribui para reforçar a lucidez do «espelho» ao penetrar «[n]essa *floresta de enganos* que é o mundo barroco» (HATHERLY, 1995: 153). Além disso, «o [seu] retrato» decorre «do [seu] sonho transformado em acto»: será esta uma inscrição programática do Neobarroco, que assume o objetivo de recuperar, estudar e explorar criativamente o Barroco? Seguindo esta leitura, o «Auto-retrato» afirma a ligação fundamental do «acto» poético de Ana Hatherly ao Barroco. Pedro Sena-Lino defende que «Hatherly ancora o Barroco ao programa experimental da sua obra» por três vias, investigando-o, utilizando-o formalmente e operacionalizando-o, «ou seja, tornando-o função», já que o programa de Ana Hatherly «não está distante do Barroco e da sua procura da obra de arte total» (SENA-LINO, 2017: 2-3, 6). Ora, ainda que não seja propriamente um *poema visual*, o «Auto-retrato», como se propôs acima, indaga o «Este que vês» da poesia e trabalha o programa do Neobarroco (experimental) de Ana Hatherly.

A expressão «Este que vês [...] oculto», ao unir palavras três vezes repetidas ao longo do poema, dá continuidade ao gosto barroco pelos contrários, como visível-invisível e engano-desengano, que no poema também se manifesta noutras combinações, como «luz oculta» ou «grito reduzido». A própria expressão «lúcido espelho» pode ser lida como oxímoro que recorre à ideia de espelho como imagem ilusória e enganosa dos sentidos: o «lúcido espelho» seria um «lúcido engano». A metáfora usada por Hatherly para definir o seu autorretrato assenta assim numa antítese:¹⁴⁹ «Auto-retrato» é «Este que vês [...] oculto», é «lúcido espelho». Estas combinações de palavras apresentam a escrita como «acto» de engenho. No Barroco, o engenho serve muitas vezes a produção de enigmas e adivinhas, formas poéticas que mostram o prazer do jogo de tentar decodificar um código, com «origem no mistério, no oculto, no encoberto» (HATHERLY, 1995: 153). Segundo Hatherly, «o que ressalta da análise de toda a produção da época [é] o culto da engenhosidade, do artifício e do

¹⁴⁹ De acordo com Ana Hatherly, a figura essencial do Barroco é a metáfora, ainda que sejam comumente apontadas outras, como a hipérbole ou a antítese (HATHERLY, 1997: 16).

espectáculo, entendidos como jogo ou desafio intelectual, em qualquer dos casos sempre ligados ao elogio da dificuldade» (HATHERLY, 1995: 155).

É a «dificuldade» do «jogo» poético que Ana Hatherly segue no seu «Auto-retrato», definindo como arte poética a recriação-recreação (HATHERLY, 1995: 150)¹⁵⁰ ou, aproveitando a expressão de E.M. de Melo e Castro que lembra o «lúcido espelho» de Hatherly, o lúcido-lúdico (CASTRO, 1973: 206). A lucidez poética de Ana Hatherly está em reconhecer que o espelho não mostra apenas a escrita do autor, mas também a escrita dos outros que são indissociáveis da sua própria obra, pelo que o «Auto-retrato» implica uma mediação literal: «reconnaître l'image de l'autre attachée à notre propre visage: le visage culturel» (HATHERLY, 2001b: 186). O «Auto-retrato» é assim um «lúcido espelho» da obra de Hatherly, a autora que declara, em *Anagramático*, de 1970: «Sou portuguesa e o meu estilo é barroco» (HATHERLY, 2001a: 177).

¹⁵⁰ «Em suma: inovar é sempre relativo e tanto se pode inovar com o novo como inovar com o antigo, porque a invenção é uma forma de reinvenção, toda a leitura é releitura e toda a releitura transforma. Esta é uma verdade de todos os tempos que nos nossos dias se tornou perfeitamente nítida» (HATHERLY, 1995: 14).

3. PORTUGAL, PORTUGUÊS

A identificação com o país ou a problematização da nacionalidade podem ser vias para a construção de retratos autorais, como se propõe neste capítulo por meio da leitura de textos de Teixeira de Pascoaes, em primeiro lugar, e de Rui Knopfli, em segundo.¹⁵¹

«Portugal é a Paisagem e a Saudade» (PASCOAES, 1999: 92): assim define Teixeira de Pascoaes o país num dos seus aforismos de *Verbo Escuro* (1914), sintetizando a ideia de que a «raça» portuguesa é formada por um conjunto de qualidades de «natureza animal e espiritual, resultantes do meio físico (paisagem) e da herança étnica, histórica, jurídica, literária, artística, religiosa e mesmo económica» (PASCOAES, 2007: 24). Desta herança, principalmente derivada da fusão entre os ramos ariano (com feições naturalistas) e semita (mais espiritualista) (PASCOAES, 2007: 70), a saudade seria uma espécie de resultado místico perfeito.

Numa época em que Portugal se tentava libertar de uma pesada carga de desalento e humilhação, que havia tido o seu auge simbólico no *Ultimatum* de 1890, e se lançava num novo projeto republicano, Teixeira de Pascoaes pensou a questão da identidade nacional numa obra vasta que incluiu, além de poesia, artigos, ensaios, conferências, textos críticos, livros diversos (entre os quais o mais emblemático será *Arte de Ser Português*, de 1915). Um dos fundadores do movimento da Renascença Portuguesa, que propunha uma rutura com o passado monárquico e decadente das últimas décadas e com a exagerada influência estrangeira, Pascoaes defendia que era necessário e premente renovar a pátria: «É preciso, portanto, chamar a nossa Raça desperta à sua própria realidade essencial [...]. E então poderá realizar a sua obra de perfeição social, de amor e de justiça, e poderá gritar entre os Povos: *Renasci!*» (apud SAMUEL, 2004: 154).

Numa linha de «patriotismo mítico» (SAMUEL, 2004: 42), Pascoaes propôs que a saudade fosse elevada a bandeira do movimento da Renascença Portuguesa, mas sem o acordo de todos os membros da sociedade portuense, o que gerou a famosa polémica saudosista, bem refletida nas páginas de *A Águia*, tendo como principais interlocutores

¹⁵¹ Outros textos da poesia portuguesa do século XX poderiam estimular reflexões sobre esta matéria, como o já referido «Auto-retrato português», de Miguel Torga (TORGA, 2000: 781), ou a série de sonetos que começa com «O primeiro soneto do Português Errante», de Manuel Alegre (ALEGRE, 2009: 308).

Teixeira de Pascoaes e António Sérgio. *A Águia*, lançada em 1910 (1.^a série), pouco depois da implantação da república, passou a ser o principal órgão de difusão da Renascença a partir de 1912 (2.^a série), tendo tido uma extensa existência, até 1932, e contado com variadíssimas contribuições (Teixeira de Pascoaes, António Sérgio, Jaime Cortesão, Mário Beirão, Leonardo Coimbra, Afonso Lopes Vieira, Correia de Oliveira, Augusto Casimiro, Fernando Pessoa, entre outros). Teixeira de Pascoaes foi o seu diretor literário entre 1912 e 1916, dinamizando diversas ações para a difusão do movimento e consolidando, poética e filosoficamente, a sua visão do que era e deveria ser Portugal. Eduardo Lourenço é inequívoco ao atribuir a Pascoaes um lugar único e «genial» na forma de pensar o tema da pátria:

Este Portugal dos fins do século XIX, princípios do XX, medíocre, mendigo da Europa, assistirá estupefacto e incrédulo a uma operação de magia poética incomparável destinada a *subtrai-lo para sempre* àquele complexo de inferioridade anímico que a Geração de 70 ilustrara com tão negra e fulgurante verve. O verbo de Pascoaes rasura ou dissolve a nossa pequenez objectiva, onde enraizam todos os temores pelo nosso futuro e identidade, instalando Portugal, literalmente falando, *fora do mundo* e fazendo desse *estar fora do mundo* a essência mesma da Realidade. Prodigiosa reversão é essa do *não-ser* imaginário (do sentimento do nosso *desvalor* que a melancólica consideração da nossa existência histórica forneceu a três gerações) em ser *supremo*, mítica e mística *Saudade* – corpo-sombra da sua existência lusíada. (LOURENÇO, 1988: 100-101.)

No seu discurso não poético, Pascoaes não deixa de ter a consciência das limitações de Portugal para atingir certos patamares de desenvolvimento em que se encontravam outras nações europeias, como a Inglaterra, a Alemanha ou a França, reconhecendo que o país é sobretudo rural e que «nós, os portugueses, somos pouca gente e vivemos num território pequeno. O movimento científico, industrial, militar, etc., não atingirá, no nosso meio, uma grandeza capaz de se tornar inspiradora» (*apud* SAMUEL, 2004: 225). No entanto, o autor de *Arte de Ser Português* considera que Portugal tem de se libertar do seu complexo de inferioridade e da profunda influência estrangeira, limitadora da independência portuguesa: «Sim: a alma portuguesa existe, e o seu perfil é eterno e original. Revelemo-lo agora em todos os portugueses, na sua maior parte afastados dela, pelas más influências literárias, políticas e religiosas vindas do estrangeiro» (*apud* SAMUEL, 2004: 155).

Para que Portugal pudesse «renascer», seria assim necessário que se libertasse

dos «pseudo-portugueses» estrangeirados, «micróbios da nossa doença social» (*apud* SAMUEL, 2004: 164), e que reconhecesse que poderia ter um lugar digno e original ao lado das outras nações. Não havia no seu discurso uma xenofobia absoluta: Pascoaes rejeitava o que era estrangeiro a partir do ponto em que a sua influência fosse excessiva e bloqueasse Portugal no seu desenvolvimento autónomo, já que «não há maior erro que a pretendida substituição das qualidades próprias por aquelas que admiramos nos outros Povos. Destruímos por completo o nosso carácter e adulteramos, em nós, o que há de bom nos estrangeiros» (PASCOAES, 2007: 26).

Esta visão foi também desenvolvida pela obra poética de Teixeira de Pascoaes. Por exemplo, no poema «Sombras» (PASCOAES, 1996: 126-130), de *As Sombras* (1907), o poeta vai estabelecendo um paralelismo entre obras ou lugares emblemáticos para a humanidade e obras ou lugares da sua terra natal: as «ruínas da Grécia, mais do Egipto!» são postas ao mesmo nível que as «ruínas humildes de choupanas, / Velhos muros, à beira dos caminhos...»; os rios «Sena, Eurotas, Tibre! Grandes águas!» são comparados ao «meu Tâmega obscuro, água dormente...»; a «pedra das Pirâmides, famosa!» é a outra face das «pedrinhas anónimas dos montes!». Ao estabelecer esta correspondência, Pascoaes defende o valor intrínseco do que é aparentemente insignificante e traz em si a «alma» do mundo,¹⁵² parecendo preferir o que é da sua terra: «Ó boca do Vesúvio, erma cratera, / Num vómito de morte e destruição! / Montes da minha aldeia, ai, quem me dera / Ser, como vós, de terra e solidão!» (PASCOAES, 1996: 126-127).

Não obstante todo este labor em torno da questão nacionalista, na sua poesia são pouco frequentes as referências expressas a Portugal, o que não significa que Portugal esteja ausente dos seus versos. Na verdade, é muito mais evidente o lugar ocupado pelo eu, conformando a sua obra uma poesia lírica na qual se verifica uma profunda busca de identidade, que não será, no entanto, apenas individual, mas também nacional.

Em *As Sombras*, pode ver-se de que forma se articulam as construções do eu e da pátria. Esta obra é importante no conjunto poético de Teixeira de Pascoaes (como aliás vários autores defendem)¹⁵³ por desenvolver a relação estabelecida pelo poeta

¹⁵² Em *Livro de Memórias* (1928), Pascoaes defende que «há em todas as coisas um valor extraordinário, principalmente nas coisas humildes e obscuras» (PASCOAES, 2001: 42) e que «esta pequena aldeia excede o planeta. Os seus lugares santos, como a *eira velha* (hoje nova), a capelinha, a fonte de pedra, o *terreiro grande*, apenas os posso comparar aos clássicos cenários da História Antiga» (PASCOAES, 2001: 134).

¹⁵³ José Marinho escreveu, em relação a *As Sombras*, que «[e]sta é a mais característica das obras de

entre o eu e o mundo. Miguel de Unamuno, coetâneo e amigo de Pascoaes, escreveu a propósito deste livro:

Já o título, *As Sombras*, é um achado... A filosofia poética de Teixeira de Pascoaes é uma filosofia assombrosa – não sombria. As realidades diluem-se e dissolvem-se em sombra, e as sombras coalham e consolidam-se em realidades. O sono e a vigília perdem as suas fronteiras, diluindo-se um no outro: a vida transforma-se em sonho e o sonho em vida. (UNAMUNO, 2009: 21.)

A constante transmutação que se verifica na obra de Pascoaes tem por base uma intensa relação do sujeito com a natureza. O escritor vê através da sua janela a paisagem do vale do Tâmega e da serra do Marão:¹⁵⁴ «Minha santa janela, onde eu medito / E digo adeus ao sol e falo ao vento... / E saúdo a aurora e leio no Infinito / E sinto, às vezes, um deslumbramento! // Vejo, de ti, a Serra e aquele val', / Onde aparece a imagem indecisa / Dum rio de águas mortas, espectral, / Que, entre sombrias árvores, desliza» (PASCOAES, 1996: 41). Esta paisagem propicia uma identificação entre o eu e a natureza, numa reconfiguração do espelho em que o reflexo do eu é uma imagem paisagística, revelando a harmonia entre os vários elementos naturais e entre o homem e o cosmos (COLLOT, 2005: 35): «Já de tanto sentir a Natureza, / De tanto a amar, com ela me confundo! / E agora, quem sou eu? Nesta incerteza, / Chamo por mim. Quem me responde? O mundo» (PASCOAES, 1996: 146-147). Assim, o eu encontra-se olhando para a natureza, para a *paisagem*, que está ligada ao seu *estado de alma*: «Por isso, se quero ver-te [coração], / Olho as aves, os penedos, / As florestas, as montanhas / E o sol-pôr...» (PASCOAES, 1996: 64).

Esta identificação entre a *paisagem* e o *estado de alma*, explorada pelo Romantismo, pode ocorrer em dois sentidos, como destaca Michel Collot em *Paysage et Poésie*: «elle suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet» (COLLOT, 2005: 43).

Pascoais, aqui nos aparece o mundo interior do poeta dado na sua forma mais perfeita» (MARINHO, 2005: 111). Também Armindo Teixeira Mesquita considera que, em *As Sombras*, «nos aparece o mundo interior do poeta na forma mais perfeita. Mundo esse caracterizado por uma inspiração de índole emotiva e transcendente. É, portanto, um livro que supõe uma metafísica completa, um novo Credo filosófico, um novo sentido da Vida, porque, para o “solitário do Marão”, cada ser ou cada coisa é sombra vaga, flutuando no tempo e no espaço» (MESQUITA, 2001: 44).

¹⁵⁴ Recorde-se que o escritor viveu quase toda a sua vida no solar de Pascoaes, em Gatão, a poucos quilómetros de Amarante, rejeitando a advocacia, que chegou a exercer em Amarante e no Porto, depois de realizar a licenciatura em Direito, em Coimbra.

Esse duplo movimento é muito claro na poesia de Pascoaes. Por um lado, pode dar-se pela naturalização do sujeito, por meio de metáforas e comparações que aproximam o eu dos diversos elementos da natureza: o coração é um «profundo rio» (PASCOAES, 1996: 17); as árvores são «minhas irmãs em Deus», porque são «feitas / Da minha escura e vã fragilidade, / Do mesmo barro túmido de lágrimas, / Da mesma dor, miséria e negra morte» (PASCOAES, 1996: 22); o sujeito é «vago como as nuvens, pelos céus» (PASCOAES, 1996: 104). O poeta afirma a experiência de comunhão com tudo quanto existe: «Pois, se me sinto irmão dos que são vivos, / Também me sinto irmão dos que morreram, / Das pedras e dos montes pensativos» (PASCOAES, 1996: 109). Por outro lado, e como se pode inferir do último verso citado, em que as pedras e os montes são «pensativos» (numa hipálage que não é apenas estilística, na medida em que o poeta defende a existência de uma «alma» dos montes e de uma «dor» das pedras),¹⁵⁵ a referida identificação pode dar-se pela personificação (ou humanização)¹⁵⁶ da natureza, que assume um rosto humano e dialoga intimamente com o poeta,¹⁵⁷ como se pode verificar em duas estrofes distintas de «A sombra do passado»: «Ó trágico Marão! Ó serra esfíngica, / De muda e dolorosa face humana, / Com a cauda ondeante sobre o Minho / E as garras sobre a terra transmontana! / [...] / Tu [minha aldeia] foste a minha ama; e quanta vez, / Nos teus peitos de terra, ao vento agreste, / Mamei com fome o leite que me fez / Poeta e irmão das águas e das pedras. / Quanto te devo a ti, e às tuas árvores! / E ao sol que te fecunda e aos cordeirinhos» (PASCOAES, 1996: 32-34). Com efeito, a identificação do sujeito com a natureza dá-se por meio de uma comunhão espiritual, na qual a «alma» do poeta está em harmonia com a «alma» da natureza, lembrando a ideia de *Stimmung* desenvolvida pelos românticos alemães, que propunha a sintonia entre os *objetos* e os *sujeitos*, entre a *paisagem* e os *estados de alma* (COLLOT, 2005: 53).

Ao reconhecer uma espiritualidade na natureza, Pascoaes preconiza um

¹⁵⁵ Leiam-se alguns versos de «A sombra do amor»: «Num sozinho lugar da minha aldeia, / Onde a sombra do outono é sempiterna... / E entre pinhais, quimérica, vagueia / A alma, sempre triste, destes montes»; e de «A sombra do luar»: «dor [da pedra] que somente o Poeta compreende» (PASCOAES, 1996: 106, 72).

¹⁵⁶ Pascoaes, em *Para a Luz*, usa o verbo «humanizar-se»: «Eu gosto de sentir minh'alma derramar-se, / Como a chuva do céu, sobre todo o Universo... / De ver suavemente o mundo humanizar-se / E senti-lo vibrar dentro de cada verso» (PASCOAES, 1998: 19). Também no canto III de *Cantos Indecisos*, estabelece que «Nasceu desta sombria e mística paisagem / Meu pobre coração. / Destes soturnos montes sou a imagem, / Humanizada e triste» (PASCOAES, 2002: 33).

¹⁵⁷ São recorrentes versos como: «Uma pedra me fala: – Ó meu irmão» (PASCOAES, 1996: 71). Em «A voz das coisas», de *Para a Luz*, falam «o verme», «a lua», «o sol», «o vento», «o mar», «o homem» (PASCOAES, 1998: 77-82).

panteísmo espiritualista,¹⁵⁸ que procura conciliar todos os contrários do Universo, professando aquela que acredita ser a ciência verdadeira e à qual não pode escapar o sentido religioso: «Não devemos, em nome da verdadeira ciência, separar a Matéria do Pensamento, pela mesma razão que se não pode nem deve separar o reino animal do vegetal» (*apud* SAMUEL, 2004: 161). É, então, pelo mundo espiritual das «sombras» que se dá a comunicação íntima entre os seres (vivos e não vivos), anulando qualquer separação entre o interior e o exterior, já que «tudo se concilia e corresponde» (COELHO, 1945: 48): «Ah, cada ser ou cousa é sombra vaga, / Ondulando nos tempos e no espaço... / Um esboço de vida que se apaga, / Mal se acende; uma voz, um grito, um gesto» (PASCOAES, 1996: 40).

Neste diálogo, o poeta é considerado um intérprete privilegiado dos mistérios do mundo – e o mundo, a «sombra» de Deus (PASCOAES, 1996: 145) –, sendo que, em especial, «o escritor português tem o sentimento inato da Paisagem, porque ela responde às suas íntimas qualidades ráticas» (PASCOAES, 2007: 80). A obra do poeta será assim a revelação da essência de uma pátria, *eterna, original, fixa*:

[...] na Poesia aparece a alma de um Povo, no que ela tem de mais profundo e misterioso.

É por intermédio dos poetas que o génio popular se vai fixando em figura viva, cada vez mais perfeita.

O poeta é o escultor espiritual de uma Pátria, o revelador-criador do seu carácter em mármore eterno de harmonia.

Devemos considerar divina a missão dos poetas, quando não mintam ao seu destino sublime. (PASCOAES, 2007: 81.)

O poema é, deste modo, o lugar de encontro entre o sujeito, o mundo e as palavras, em que o poeta é um mediador (COLLOT, 2005: 53). Na poesia de Pascoes, podem encontrar-se exemplos deste papel profético do poeta, que funciona quase como um oráculo no diálogo com a paisagem, nomeadamente em «A sombra do luar» e em «Canção da névoa»: «Sozinho, vou andando, e vou falando... / [...] / Ouço, em meu coração, tudo o que existe! / E nem faço mais que repetir, / Num frágil verso pobre, humano e triste, / O que me diz a terra misteriosa...» (PASCOAES, 1996: 71), «E o Poeta se transfigura, / É a voz do mundo a falar / E aquela voz também vai / No vento que

¹⁵⁸ Teixeira de Pascoaes coloca ao mesmo nível as expressões: «panteísmo saudosista», «misticismo naturalista», «idealismo saudoso» (PASCOAES, 2007: 134).

anda no ar...» (PASCOAES, 1996: 137). O poeta é, deste modo, o transmissor privilegiado dos mistérios universais¹⁵⁹ por intermédio de um veículo que por si só representa a «*essência espiritual*» de um povo – a língua.¹⁶⁰ Pascoaes defende que pela língua e pelas suas palavras intraduzíveis se pode aferir o grau de originalidade e de força anímica de uma pátria: «quanto mais *palavras intraduzíveis* tiver uma Língua, mais carácter demonstra o Povo que a falar. A nossa, por exemplo, é muito rica em palavras desta natureza, nas quais verdadeiramente se perscruta o *seu génio inconfundível*» (PASCOAES, 2007: 31). Estas palavras que Pascoaes enumera (sem se preocupar em verificar de forma metódica a sua correspondência ou não noutras línguas), das quais «saudade» é a mais «célebre» (PASCOAES, 2007: 90), são usadas com frequência nos seus poemas, reforçando o pendor nacionalista da sua obra.

Este *chamamento* do poeta é feito por um «vento misterioso» para ver «o Espírito do Mundo», o «fantasma de Deus», a «Sombra de Deus», expressões que se encontram no poema «Vento do Espírito» (PASCOAES, 1996: 20-21). Há assim, entre o poeta e Deus, um encontro «face a face», que se dá no seio do «mistério» (PASCOAES, 1996: 39). A poética do mistério é precisamente a que é preconizada por Teixeira de Pascoaes, contra a da «*nuance*» simbolista: «O *mistério* é a própria acção, o drama íntimo da nossa Poesia [...]. O mistério vive nos nossos Poetas; vive e fala... Sendo eles os *enviados* da Saudade, são também o seu verbo [...]. Esta *comunicação apaixonada* com as Cousas representa o parentesco, em constante labor fecundo, que prende a alma lusíada à alma da Natureza: – representa a feição original do *Saudosismo*» (*apud* SAMUEL, 2004: 175).

Por meio destes textos poéticos e críticos, nota-se como Pascoaes transita da sua própria experiência poética para uma visão nacional da alma lusíada, que está da mesma forma ligada à natureza. O autor de *As Sombras* considera os lugares da sua terra natal como natureza-mãe,¹⁶¹ mas não apenas de si próprio, também do país. Encontra-se a construção desse mito de origem nos versos de «A sombra do passado»: «Mãe de almas e fantasmas... Terra Santa; / Terra de outono e místicas donzelas, / Onde eu, árvore

¹⁵⁹ Veja-se o primeiro aforismo de *Verbo Escuro* (na secção «O poeta»), que estabelece precisamente que «o Poeta alcança os píncaros da Vida; e vem depois contar, aos outros homens, a paisagem contemplada» (PASCOAES, 1999: 45).

¹⁶⁰ De acordo com Pascoaes, «o *génio da Língua é a essência espiritual emanada dos seus vocábulos intraduzíveis, que se pode sintetizar numa expressão mais ou menos definida*» (PASCOAES, 2007: 89).

¹⁶¹ Jacinto do Prado Coelho refere que, «embora de sentido universal, a sua [de Pascoaes] concepção do Mundo mergulha as raízes na terra-mãe, na aldeia e o seu contorno – a serra do Marão, o vale do Tâmega» (COELHO, 1965: 16).

humana, criei raízes / E ramagens que abraçam as estrelas... / [...] / Minha terra de Origem e Princípio!» (PASCOAES, 1996: 24). A paisagem da terra natal do poeta passa assim a significar, por meio de um processo metonímico e simbólico, a própria pátria. Esta relação está mais claramente expressa no longo «romance em verso» intitulado *Marânus* (1911), no qual o «alter-ego» de Pascoaes (SAMUEL, 2004: 43) exclama: «Bendita sejas tu, ó sempiterna, / Bem-amada paisagem! Pátrio ninho! / Serrano coração de Portugal, / Velha província de Entre-Douro-e-Minho!» (PASCOAES, 1990: 31).

Também nos textos em prosa se pode encontrar esta operação que transforma a paisagem do Tâmega e do Marão numa representação de toda a paisagem nacional, recorrendo a uma sinédoque que padece contudo de fragilidades significativas, ao excluir desta semelhança paisagística territórios como os do Alentejo ou de Trás-os-Montes:

É na região de Entre-Douro-e-Minho, que o Portugal de terra se mostra em alto e nítido relevo. É ali, portanto, que devemos estudar a Paisagem, como fonte psíquica da Raça.

Quem atingir as alturas do Marão, o seu píncaro mais elevado ..., avista, para as bandas do nascente, o escuro e montanhoso Trás-os-Montes; e, para os lados de noroeste e nordeste, o Minho viridente. Depois, aproximando o olhar, descobre, nesta mesma direcção, as terras vizinhas do Tâmega que participam de Trás-os-Montes pelo acidentado do terreno e do Minho pelo verde e alegre colorido dos seus vales e pradarias..

O doloroso drama transmuntano e o bucólico idílio minhoto fundem-se, na região do Tâmega, numa paisagem original que é o próprio busto panteísta do génio dos lusíadas.

Se exceptuarmos as planícies do Alentejo, monótonas, como que anoitecidas de um vago e antigo sonho mourisco, e os desnudos planaltos transmuntanos de uma hostil e amarela aridez judaica, a paisagem portuguesa é quase toda igual à banhada pelo Tâmega.

Entre-Douro-e-Minho é o coração de Portugal casado ao sentir ingénito da Raça. (PASCOAES, 2007: 67-68.)

A utilização da paisagem para caracterização dos estados de alma, tão frequente no Romantismo, ganha assim com Teixeira de Pascoaes um novo alcance, já que o autor de *Marânus*, um neorromântico garrettiano,¹⁶² aproveita poeticamente a paisagem da sua

¹⁶² Lembrem-se as palavras de Almeida Garrett, para sustentar esta ligação de Pascoaes: «É a história literária de Portugal no segundo quartel deste século: ... é o que foi esta reacção vulgarmente chamada

terra natal para falar sobre a própria «alma» original da pátria. A paisagem não serve apenas para falar do eu e do seu lugar no mundo, mas conforma uma nova ideia de nação, um traço distintivo do caráter do povo português. Este Romantismo de Pascoaes vai assim fundir dois eixos fundamentais do movimento artístico oitocentista ao aproximar poeticamente subjetividade e nacionalismo, recorrendo ao uso da paisagem de uma forma persistente e sistemática. Vítor Viçoso, num estudo em que relaciona o saudosismo de Pascoaes com os traços culturais portugueses, parece ir em parte no mesmo sentido, ao afirmar que o poeta:

insere-se no âmbito de um neo-romantismo saudosista [...]. Contudo, a originalidade de Pascoaes resulta do modo como transita poeticamente da exploração onírica do génio do lugar (a paisagem do Marão) e das suas gentes para uma dimensão pátria ou universal, diluindo-se nele qualquer estigma provinciano. (VIÇOSO, 2004: 100.)

Teixeira de Pascoaes reconhece, portanto, que a paisagem transforma ativamente o homem, tem uma «alma que actua com amor ou dor sobre as nossas ideias ou sentimentos» (PASCOAES, 2007: 68-69) e que o homem português, tal como o poeta, vai buscar a sua forma de ser à natureza que o rodeia. Assim, defende que a paisagem portuguesa é «de contrastes que se abraçam e beijam com amor. Também a *alma pátria* é uma alma de contrastes que se abraçam e beijam com amor» (PASCOAES, 2007: 75). Os portugueses serão alegres e tristes, como «o verde riso das campinas» ou os «ermos» sombrios.

O peso da paisagem na definição da identidade está também expressamente plasmado na obra poética de Pascoaes, como acontece no poema «Canção duma sombra», no qual se reconhece o papel da «janela» na obra de Pascoaes como espelho que medeia a sua relação com a paisagem e com a pátria:

Canção duma sombra

Ah, se não fosse a névoa da manhã

romântica, mas que não fez mais do que trazer a renascença da poesia nacional e popular. Nenhuma coisa pode ser nacional se não é popular» (GARRETT, 1997: 181).

E a velhinha janela, onde me vou
Debruçar, para ouvir a voz das cousas,
Eu não era o que sou.

[...]

Sem esta terra funda e fundo rio,
Que ergue as asas e sobe, em claro voo;
Sem estes ermos montes e arvoredos.
Eu não era o que sou.
(PASCOAES, 1996: 52.)

Aqui, e considerando o que foi exposto acima, verifica-se que a paisagem (local, nacional) condiciona uma certa forma de *ser eu*, que corresponde também a uma certa forma de *ser português*.¹⁶³ a saudade é «a alma da Natureza dentro da alma humana e a alma do homem dentro da alma da Natureza» (apud SAMUEL, 2004: 156). A «alma» do poeta é, deste modo, unida à «alma» da nação, sendo a essência de ambas a saudade. Evocando novamente a palavra alemã *Stimmung*, também ela de difícil tradução, pode sugerir-se que, em Pascoaes, é a «saudade» que vai alcançar a harmonia descrita por Michel Collot, incluindo no entanto o elemento adicional da nação: «*Stimmung*, qui unit en une seule coloration ou tonalité affective l’atmosphère du paysage, l’état d’âme du sujet et la résonance du poème» (COLLOT, 2005: 15). Em relação, por um lado, à saudade como «alma» da nação, recorde-se a famosa explicação de Teixeira de Pascoaes publicada no n.º 1 da 2.ª série de *A Águia* (1912), na qual está bem patente o gosto saudosista pela conciliação dos contrários: «A Saudade é o próprio sangue espiritual da Raça; o seu estigma divino, o seu perfil eterno. Claro que é a saudade no seu sentido profundo, verdadeiro, essencial, isto é, o *sentimento-ideia*, a *emoção reflectida*, onde tudo o que existe, corpo e alma, dor e alegria, amor e desejo, terra e céu, atinge a sua unidade divina» (apud SAMUEL, 2004: 155). Em relação, por outro lado, à saudade como essência da «alma» individual, que o poeta liga à sua experiência de vida,¹⁶⁴ tomem-se como exemplos dois poemas: «A sombra do passado», de *As*

¹⁶³ Jacinto do Prado Coelho corrobora esta visão ao considerar que, «se Pascoaes descende dos Avós e da Casa onde viveu a infância, se a Saudade o modelou desde o dia em que saiu da aldeia, com razão se afirmará filho da paisagem das margens do Tâmega, da região onde se fundem de modo original “o doloroso drama do transmontano e o bucólico idílio minhoto” – a paisagem onde o poeta julgará ver simbolizada a psique portuguesa, misto de alegria e tristeza, de austeridade e doçura» (COELHO, 1965: 23).

¹⁶⁴ Além da poesia lírica, leia-se o *Livro de Memórias*, repleto de descrições da infância e da juventude e com uma constante alusão à saudade: «eu sou uma saudade do que fui», «a saudade diviniza tudo», «a saudade é a nossa alma e a nossa Musa» (PASCOAES, 2001: 54, 126, 143).

Sombras, em que o poeta escreve que «Meus ossos são feitos de saudades...» (PASCOAES, 1996: 24); e «Tristeza», de *Elegias* (1912), em que declara que «sou eu mesmo o corpo da saudade» (PASCOAES, 1998: 232).

Há, deste modo, uma operação de «magia poética», recorrendo mais uma vez às palavras de Eduardo Lourenço, que transforma uma poesia lírica numa poesia sobre o ser português, reconfigurando o espelho narcísico: o eu do poeta identifica-se com a paisagem da sua terra natal contemplada da «santa janela», qual espelho mediador, que por sua vez representa a paisagem nacional, por ser o «coração de Portugal», que tem uma «alma» feita de saudade, tal como a «alma» do povo, tal como a «alma» do eu. Um movimento semelhante poderia encontrar-se nos textos em prosa, nos quais o discurso sobre o ser português seria afinal um discurso sobre o eu – Miguel Esteves Cardoso vai nesse sentido, ao afirmar que *Arte de Ser Português* é «muito mais sobre Pascoaes do que sobre Portugal» (CARDOSO, 2007: 11). A paisagem e a saudade são assim os pontos de cruzamento destas identidades – a individual e a nacional – forjadas pela poética de Pascoaes, por meio da qual o poeta alcança uma espécie de Romantismo completo e triunfante, ao fundir a valorização da subjetividade e a exaltação do nacionalismo. A par da teorização sobre o saudosismo, a utilização poética da paisagem ganha um novo sentido com esta obra, por intermediar a identificação do sujeito com o lugar e com o «povo» e por criar uma imagem coincidente do eu e de Portugal. Michel Collot defende que a *osmose romântica* entre o eu e o mundo antecipa a redefinição fenomenológica da consciência como *estar-no-mundo* (COLLOT, 2005: 63). Ora, na poesia de Pascoaes, se o sujeito procura saber quem é e que relação tem com o mundo, consegue por esta via situar-se e ligar o interior e o exterior, o eu e a nação, o eu e o mundo. Perante o exposto, a frase atrás citada – «Portugal é a Paisagem e a Saudade» – poderia ser convertida em: *Eu sou a Paisagem e a Saudade*.

Se se encontra na obra de Teixeira de Pascoaes uma coerência que aponta para a identificação entre o eu e Portugal, já ler a poesia de Rui Knopfli é entrar no terreno das contradições, das ambiguidades, das ambivalências. Portugal ou Moçambique? Rosas ou micaias? Ternura ou ferocidade? Mesmo o enquadramento geográfico e histórico-literário desta poesia é problemático, transitando a sua obra entre as literaturas portuguesa e moçambicana – apesar de o autor sempre ter tido apenas nacionalidade

portuguesa e apesar de o autor não ter nascido nem ter vivido (duradouramente) em Portugal, ou melhor, no território europeu que é hoje Portugal.¹⁶⁵

Ora, os dados biográficos dizem que Rui Knopfli nasceu em Inhambane, em 1932, localidade na altura parte do Império Colonial Português, depois Província Ultramarina, atual República de Moçambique. Em 1975, abandonou Lourenço Marques, ainda antes de ser declarada a independência, e foi no mesmo ano para Londres como conselheiro de imprensa da Embaixada de Portugal, cargo que desempenhou até morrer em Lisboa, no dia de Natal de 1997. O mapa geopolítico foi alterado pelos acontecimentos históricos e interferiu de forma significativa na biografia deste cidadão português. O mapa influenciou também a poética deste escritor, que trabalhou as paisagens e os elementos de identidade cultural para construir a sua imagem autoral. Alguns estudos identificam mesmo as variações de cariz «existencial e poético» nesta obra que diferenciam o «ciclo africano» do «ciclo do exílio» em Londres (NOA, 1998: 94) e outros refletem sobre o contexto colonial e pós-colonial em que foi criada (MONTEIRO, 2003; MORAIS, 2015).

O título do primeiro livro de Knopfli, *O País dos Outros* (1959), ilustra bem a importância da geografia política e cultural nesta obra. Knopfli questiona a sua «Naturalidade», num poema assim titulado (KNOPFLI, 2003: 59). Os outros, do *país dos outros?*, dizem que o autor é europeu («Europeu me chamam»), mas ele vacila ironicamente, duvida, até assumir: «é certo [que o que escrevo tem raiz em algum pensamento europeu], / mas africano sou». Por um lado, a utilização do verbo «escrever» mostra que a «naturalidade» que está em causa é a do escritor: a naturalidade enquanto terra onde o autor nasceu (ligando a obra aos factos biográficos, ao nascimento, à infância), a naturalidade enquanto forma característica de ser (assumindo uma poética própria), a naturalidade enquanto ligação à natureza (usando a paisagem para falar sobre o sujeito poético). Por outro lado, a presença da adversativa, em «mas africano sou», mostra as contradições em que se encontra essa mesma «naturalidade», o conflito entre o eu e os outros, a oposição entre as rosas e as micaias: «Rosas não me dizem nada, / caso-me mais à agrura das micaias».¹⁶⁶ Neste poema de três estrofes, aparecem duas vezes «mas» e duas vezes «não», em sinal dessa construção poética

¹⁶⁵ Para aprofundar a discussão sobre o enquadramento da obra de Rui Knopfli, valerá a pena consultar as obras de Fátima Monteiro (2003) e de Francisco Pedro dos Santos Noa (1995).

¹⁶⁶ Dez anos mais tarde, Knopfli publica o poema «A descoberta da rosa», de *Mangas Verdes com Sal*, no qual declara que pretende aplicar o seu tempo à «lenta e minuciosa descoberta da rosa» (KNOPFLI, 2003: 273).

pelas antinomias, sendo a estrofe final importante nessa estratégia: «Chamais-me europeu? Pronto, calo-me. / Mas dentro de mim há savanas de aridez / e planuras sem fim / com longos rios languens e sinuosos, / uma fita de fumo vertical, / um negro e uma viola estalando» (KNOPFLI, 2003: 59).

Estes versos ensaiam uma série de pontos importantes na obra poética de Rui Knopfli e na construção do seu autorretrato: a afirmação da subjetividade pela interrogação aos outros e pelo contacto com os outros, a anuência quanto ao enquadramento na tradição literária europeia a par da expressão de pertença a África, a ironia do voto de silêncio imediatamente seguido por uma declaração pujante e comovida, a utilização da paisagem (aqui sinestesicamente descrita) para caracterizar o eu lírico, ligando interior e exterior. Já se assinalou que a paisagem é um recurso poético comumente usado, sobretudo desde o Romantismo, para descrever estados de espírito, emoções, associado também à ideia de nacionalidade. Pensando novamente na obra de Teixeira de Pascoaes, lembre-se como o eu lírico se identifica por meio da paisagem com Portugal, atingindo assim o que se poderia chamar um Romantismo perfeito, ao aliar a valorização da subjetividade poética ao nacionalismo exacerbado. Neste poema, Rui Knopfli usa a paisagem, a «savana», precisamente para se afastar de Portugal e da Europa, para questionar a sua nacionalidade. Parece que, recorrendo a ferramentas românticas, Knopfli faz implodir a poética nacionalista de tradição romântica, superando as fronteiras geopolíticas.

Se, em «Naturalidade», a paisagem é interior, no poema «Então, Rui?» (KNOPFLI, 2003: 207) é na paisagem, apresentada como exterior, que se insere a figura do autor, identificado pelo nome próprio:

Então, Rui?

Sobes o barranco, corpo magrote
e alguns empenos, rosto miúdo,
nariz agressivo, o olho muito agudo,
ríspido qual ave de presa.
Tua capital a teus pés,
sem que o saiba, longilínea,
alinhada, de carros pequenos
e brilhantes entre acácias de miniatura.
Coças o peito na zona do esterno
num jeito muito teu. E olhas.

Teu olhar tem a curvatura
terna e feroz duma grande-angular.
Esse perfil distante de cimento
e argamassa é toda uma geometria
decantada e gostosa molhando os quadris
deleitados no charco doce da baía.
Diacho, que perfil mais bonito, hem?
Então, Rui, que é isso,
não vais agora comover-te?
(KNOPFLI, 2003: 207.)

Neste poema, publicado em *Mangas Verdes com Sal* (1969), há de novo a ironia e a comoção, que criam os efeitos do «lirismo anti-lírico» e da «ironia comovida», já apontados (REBELO, 2003: 21). A figura é apanhada em movimento, a subir o barranco para melhor poder contemplar a cidade das acácias, Lourenço Marques, atual Maputo. É a capital do autor, a sua cidade fundamental, que aqui aparece femininamente humanizada. A mesma linha é seguida no poema «Carta para um amor» (KNOPFLI, 2003: 79-81), dedicado à «cidade da infância», onde havia «avenidas de acácias / e jacarandás» e onde Rui Knopfli decidiu ficar por um «orgulho que nada venceu, / nem o ser estranho na própria terra», na «minha terra»: estas expressões dão conta da complexidade do ser «duplamente estranho», do ser e não ser («é e não é»), referidos pelo autor (*apud* LABAN, 1998: 502-503). O poema «Então, Rui?» propõe vários elementos para uma descrição física. No entanto, o que sobressai desta descrição é, por um lado, a referência aos olhos e ao olhar – «o olho muito agudo, / ríspido qual ave de presa» e «E olhas. / Teu olhar tem a curvatura / terna e feroz duma grande-angular» –, que tornam possível a ligação à paisagem, e, por outro, a comoção sugerida pela interrogação final, que se reflete de algum modo na imagem exterior, apesar de no poema não se explicitar como – será também pelos olhos, pelas lágrimas?

Da mesma obra, *Mangas Verdes com Sal*, é o poema intitulado «Auto-retrato»:

Auto-retrato

De português tenho a nostalgia lírica
de coisas passadistas, de uma infância
amortalhada entre loucos girassóis e folguedos;
a ardência árabe dos olhos, o pendor
para os extremos: da lágrima pronta
à incandescência súbita das palavras contundentes,

do riso claro à angústia mais amarga.

De português, a costela macabra, a alma
enquistada de fado, resistente a todas
as ablações de ordem cultural e o saber
que o tinto, melhor que o branco,
há-de atestar a taça na ortodoxia
de certas virtualhas de consistência e paladar telúrico.

De português, o olhinho malandro, concupiscente
e plurirracial, lesto na mirada ao seio
entrevisto, à nesga de perna, à fimbria de nádega;
a resposta certa e lépida a dardejar nos lábios,
o prazer saboroso e enternecido da má-língua.

De suíço tenho, herdados de meu bisavô,
um relógio de bolso antigo e um vago, estranho nome.
(KNOPFLI, 2003: 259.)

Também aqui os olhos e o olhar são importantes: «a ardência árabe dos olhos»,¹⁶⁷ «a lágrima pronta», «o olhinho malandro, concupiscente / e plurirracial, lesto na mirada». Não é apenas o olho da «ave de presa», do poema «Então, Rui?», mas também o da «curvatura / terna e feroz», o das lágrimas, sugerido igualmente nesse poema. As lágrimas são em «Auto-retrato» expressamente mencionadas como parte do «pendor / para os extremos», em que se admite a comoção e a agressividade, o riso e a angústia. Estas características são assumidas pelo poeta como um sinal do que tem «[d]e português». As três primeiras estrofes do poema, de sete, seis e cinco versos, numa tendência de rarefação que tende para o dístico final, começam com esta premissa anafórica: «De português [tenho]». As características apontadas são sobretudo relativas à descrição psicológica e moral do sujeito, numa enumeração de possíveis lugares-comuns relativos à identidade portuguesa, sendo que cada estrofe apresenta três tópicos principais. Há, nesta sequência de ideias sobre o que o eu tem de português, uma gradação regressiva, que vai da nobre «nostalgia lírica» à vulgar «má-língua», e que termina de forma abrupta com o anticlímax do último dístico: «De suíço tenho, herdados de meu bisavô, / um relógio de bolso antigo e um vago, estranho nome.» Neste dístico, o sentido de «tenho» é alterado: do *ter em si*, do *ser*, passa para o *estar na*

¹⁶⁷ Noutro poema de *Mangas Verdes com Sal*, com o título «Disparates seus no Índico» e escrito em estilo epistolar, o autor refere: «Que, preservando a ardência árabe dos olhos, / já conservo a fralda da camisa dentro das calças / e tornei-me esquisito nas gravatas, nos sapatos, / nos botões de punho, nas marcas de uísque e de conhaque» (KNOPFLI, 2003: 318-319).

posse de qualquer coisa (neste caso de um relógio) e para o *ter um nome*. O nome, não indicado, há de ser o apelido «Knopfli», que na verdade não é mencionado explicitamente em nenhum poema, ao contrário do nome próprio, «Rui». Mas o «apelido» é também referido no poema «As origens» (KNOPFLI, 2003: 527), de *O Monhé das Cobras* (1997), em que se descreve uma ida ao jazigo familiar em Vila Viçosa: «[...] Afinal tudo / principiou aqui. O apelido seria, / puramente como outros, alentejano, / não fora a incursão oportunista // do estrangeiro, que perturbaria o resto, / confundindo o futuro e as interpretações» (KNOPFLI, 2003: 527). Este poema pode ajudar a compreender melhor os dois adjetivos que acompanham a referência ao nome em «Auto-retrato»: «vago, estranho». O «estranho» corresponderia ao «estrangeiro» de «As origens» e o «vago» à ideia de confundir «o futuro e as interpretações». É um apelido de ambiguidade, revelado pela ideia antitética de um nome pessoal que é estrangeiro, alheio. Há assim um nome «[d]e português», «Rui», que seria o nome associado às três primeiras estrofes, e o apelido «vago, estranho» «[d]e suíço», «Knopfli», que seria o dos dois versos finais.

Neste «Auto-retrato», publicado em Lourenço Marques, em 1969, não há qualquer referência explícita a Moçambique. O poema é construído pela identificação com um perfil «[d]e português» e pela ironia da «incursão» suíça no final. Este remate pode desafiar a seriedade das características nacionais apontadas, já de si passíveis de serem consideradas imagens estereotipadas, pois o paralelo é acentuadamente desequilibrado: «De português tenho a nostalgia lírica», «De suíço tenho [...] um relógio de bolso». A identificação nacional é ironizada, mas não deixa de ser a principal via para a construção deste autorretrato. Há um elemento que, pela leitura de outros poemas, nos pode dar conta de uma vivência moçambicana: os «girassóis» da «infância amortalhada»¹⁶⁸ aparecem igualmente, por exemplo, em «Tempo morto» (KNOPFLI, 2003: 74-75), que refere os jogos pueris «entre girassóis» dos dois amantes, «tão crianças!», ou em «Baldio» (KNOPFLI, 2003: 204), que descreve «o menino que fui» a saltar «num cenário querido de girassóis / antigos». Há também a menção da «ardência árabe dos olhos», do «olhinho [...] plurirracial», mas não há nenhum elemento marcadamente africano ou moçambicano, nenhuma palavra de origem não-portuguesa

¹⁶⁸ O adjetivo «amortalhado» é também usado num poema bastante posterior, de *O Corpo de Atena*, intitulado «Inventário», no qual se enumeram «lembranças de longe», como «A ilha ao sol, / ao sonho, amortalhada na distância. // O cajueiro e a mafurra, micaias / agrestes, panoramas da infância, / dolorosos», que se repercutem no ambiente inglês (KNOPFLI, 2003: 452-453).

(como «micaia», «chanfuta» ou «galagala», exemplos que aparecem noutras composições). Se nos poemas «Naturalidade» e «Então, Rui?» o autor assume uma ligação a África por meio da paisagem, em «Auto-retrato» assume uma origem portuguesa por meio de uma imagem de «português» (não de Portugal). A vivência africana de Knopfli está repleta de referências identitárias portuguesas, e por isso, no *país dos outros*, o autor não deixa de se autorretratar com traços de «português». Num posfácio a uma obra publicada três anos depois, *A Ilha de Próspero* (1972), Knopfli propõe-se examinar a questão da nacionalidade «implacavelmente»:

Filho de pai alentejano e de mãe serrana, nascido na cidadezinha provinciana de Inhambane, o autor não ignora, nem esconde, a sua origem «pied noir» [...] [expressão francesa para designar os europeus residentes em África]. E eis que o autor, «pied noir» de origem, olha em redor verificando que a expressão Moçambique, no seu cariz abstracto de desinência geo-política, engloba várias nações ou etnias – ronga, chope, chona, maravi, anguni, macua, lomué, ajáua, maconde, etc. – e que ele não tem lugar em nenhuma delas. Não levei, claro, vinte anos a racionalizar esta perplexidade, mas precisei contudo de calcorrear o itinerário que vai de Mompracém – o rochedo de Sandokan – à ilha de Próspero, para resolvê-la. (KNOPFLI, 1972: 131-132.)

Este «Auto-retrato» é assim um passo no processo poético de *resolver* o assunto: é uma constatação de portuguesismo não nacionalista, é uma afirmação do ser português, mesmo estando em Moçambique, e daí a importância da Ilha de Próspero, a Ilha de Moçambique, como «Mátia», por representar a possibilidade de «harmónico e fraterno convívio entre as variadas etnias e crenças» (KNOPFLI, 1972: 135), por permitir essa ligação histórica a outros portugueses que passaram pela Ilha, entre os quais se inclui Camões.

Nos poemas «Naturalidade» e «Então, Rui?», há então, por um lado, a ligação ao *ser africano*, pela alusão ao lugar de nascimento e à paisagem. No poema «Auto-retrato» há, por outro lado, a ligação ao *ser português*, pela referência às origens e aos elementos culturais. Rui Knopfli vai assim construindo poeticamente uma pátria imaginária, ligada não a uma *nação*, mas a uma *imaginação*, aproveitando a expressão de Derek Walcott citada por Jahan Ramazani em *A Transnational Poetics*: «I had no nation now but my imagination» (*apud* RAMAZANI, 2009: 2). Rui Knopfli não se identifica com uma nação, no sentido de coletividade unida por costumes, língua,

território, política, mas desenvolve esta ideia de pátria como imaginação por duas vias principais: a língua portuguesa e a memória da vivência africana. Estas duas vias vão consolidando ao longo da sua obra uma poética supranacional, mais do que colonial ou pós-colonial, apesar de a metáfora do hibridismo usada pelos estudos pós-coloniais ser profícua para ler a obra deste autor.¹⁶⁹

O *ser português* é sobretudo *ser de língua portuguesa*, e não *ser de Portugal*. É curioso notar como no poema «Auto-retrato» a palavra usada não é «Portugal», mas «português», que pode significar tanto o cidadão do país como a língua portuguesa, porque para Knopfli «a poesia é uma coisa que transcende fronteiras. Há uma parte do Rui Knopfli que foi criada, foi fabricada, foi feita em Moçambique; [...] eu sou e serei até o fim um poeta em língua portuguesa» (*apud* LABAN, 1998: 535).

Por meio desta poética supranacional, Knopfli procura elevar-se em relação às fronteiras, como «ave», recorrendo ao que está acima da nacionalidade: a língua. A língua é o que nunca é questionado pela poesia de Rui Knopfli. Pelo contrário, no poema «Amor das palavras» (KNOPFLI, 2003: 49), o autor declara que «Am[a] todas as palavras, mesmo as mais difíceis / que só vêm no dicionário» e, no poema «Pátria» (KNOPFLI, 2003: 379-380), afirma que «pátria é só a língua em que me digo». O livro *A Ilha de Próspero* é dedicado a Jorge de Sena, «Português das Sete Partidas», e tem epígrafe do mesmo poeta, que remete para Pessoa, «Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações nasci» (KNOPFLI, 2003: 341-343).¹⁷⁰ E Knopfli explica: «“A pátria somos nós” quer dizer que a única pátria que resta é a cabeça, tronco e membros e língua em que somos. Mais nada» (*apud* LABAN, 1998: 527). Esta língua não só abre as portas para a tradição literária ocidental, como deixa entrar palavras novas de origem africana. Neste ponto, a obra de Rui Knopfli afasta-se das poéticas pós-coloniais por não alimentar a relação conflitual com a língua. Jahan Ramazani, em *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*, refere a propósito desta questão a *Carta sobre o Humanismo*, de Heidegger, na qual o filósofo declara que a *Sprache* (linguagem ou língua) é a casa do ser (HEIDEGGER, 2007), para perguntar: «but what if we experience the language we live in as primary home to another?» (RAMAZANI, 2001: 13). Ramazani generaliza este ponto em relação aos

¹⁶⁹ A tese de doutoramento de Fátima Monteiro (2003) sobre Rui Knopfli demonstra a pertinência de ler esta obra poética à luz dos estudos pós-coloniais.

¹⁷⁰ A propósito da célebre frase pessoana, Knopfli faz o seguinte comentário: «“A minha Pátria é a Língua Portuguesa”, máxima posta em circulação por Pessoa e que vi já adoptada por escritores bem maiores e mais responsáveis do que eu, é uma corrente em que navego de feição» (KNOPFLI, 1972: 131).

poetas pós-coloniais, ao admitir que eles foram forçados a uma «unhomely language» – e nesta consideração não cabe a poesia de Knopfli. No caso de Knopfli, não é a língua que é dos outros, é o país (*O País dos Outros*), mesmo sendo oficialmente ou politicamente o seu país.

A outra via para a construção desta pátria imaginária é a memória da vivência africana, associada à infância e à juventude, sendo significativo que a antologia que fez da sua obra em 1982 tenha recebido o título *Memória Consentida*, à qual se seguiu a publicação de um poema com o mesmo nome, em *O Corpo de Atena* (1984). Neste poema, o lugar do «exílio», Londres, é um «lugar sem tempo nem memória», e a única pátria possível é a do «passado // com biografia», da «lembrança» das «paisagens», de uma «remota infância» (KNOPFLI, 2003: 474-475). A memória da infância e da juventude alimenta, deste modo, o autorretrato de Rui Knopfli e está presente nas suas obras desde *O País dos Outros* a *O Monhé das Cobras*. Essa rememoração do lugar de nascimento condiciona a obra do autor, como condicionou um dos seus principais mestres, T.S. Eliot, que diz sobre a sua própria poesia que «it wouldn't be what it is if I'd been born in England, and it wouldn't be what it is if I'd stayed in America. It's a combination of things. But in its sources, in its emotional springs, it comes from America» (*apud* GELPI, 2003: 113). Na busca identitária que o poeta vai fazendo ao longo da sua obra, acaba por relacionar «pátria e infância», como se lê no poema «Pátria», de *O Escriba Acororado* (1978), ou como refere a epígrafe de Antoine de Saint-Exupéry em *O Monhé das Cobras*: «*Je suis d'une enfance comme d'un pays...*» (KNOPFLI, 2003: 483). As memórias da infância e da juventude, como pátria imaginária, estão associadas ao período colonial vivido em África. Ramazani, a propósito da ligação com o passado, refere que os «postcolonial poets recathect the precolonial past as a powerful locus of identity» (RAMAZANI, 2001: 13). Ora, a poética de Knopfli não se aproxima desta nostalgia em relação ao passado pré-colonial, afastando-o mais uma vez das generalizações feitas sobre os poetas pós-coloniais. O lugar de identidade de Knopfli é na memória da vivência (ainda que não colonialista) do período colonial.

Assim, apesar de a obra de Rui Knopfli ter a marca do estranhamento (de «ser estranho na própria terra») e a marca da «diáspora»¹⁷¹ (de estar entre «estranhos da

¹⁷¹ Rui Knopfli refere no poema «Cão do Nilo», de *O Escriba Acororado*, as «malhas da diáspora» (KNOPFLI, 2003: 392-393) e declara em «Explicação necessária» («Londres, Setembro de 1980»), abrindo *O Livro Melancólico de Tao Li*, que deixou África «para mergulhar na diáspora a que me coagiram [...] os ventos da História e a vontade própria» (KNOPFLI, 2003: 413-414).

própria raça»),¹⁷² a língua portuguesa e a memória da vivência africana definem a geografia do espelho deste poeta, constituindo a sua pátria imaginária. A língua portuguesa (permeável à inclusão de palavras de origem africana) e a memória da vivência africana (rica em referências portuguesas) assimilam e refletem as suas contradições, ambiguidades, ambivalências, mostrando, como em «Ars poética 66»,

[...]
que para lá do polígono,
da malha apertada das palavras
e do meu perfil
agudo de pássaro curioso
haja paisagens só perceptíveis aos olhos
de quem quiser olhar-me bem nos olhos
que só são duros por pudor da ternura.
(KNOPFLI, 2003: 240-242.)

¹⁷² Esta expressão aparece no poema «O livro fechado», de *O Corpo de Atena* (KNOPFLI, 2003: 478).

4. ANIMALIDADES

O capítulo anterior termina com a citação de «Ars poética 66» de Rui Knopfli, que refere o «perfil / agudo de pássaro curioso» do seu autor (KNOPFLI, 2003: 240-242). Este é um exemplo, entre muitos, de que o recurso a imagens de animais não humanos, como o pássaro, contribuem para a construção de autorretratos poéticos, como que resultando de um espelho metamórfico e metafórico.¹⁷³ Algumas metáforas chegam mesmo a tornar-se epítetos autorais, como o «bicho harmonioso» de Vitorino Nemésio, que se refugia no seu «buraco vil», no poema «O bicho harmonioso», datado de 1937 (NEMÉSIO, 1989: 129-130), ou o «avestruz lírico» de António Manuel Couto Viana, «de duas asas breves» e «[p]atas afeitas ao chão», que se esconde na poesia «[p]or crer que ninguém a lê», nos versos de «O Avestruz Lírico», datado de 1947 (VIANA, 2004a: 77).

Os poetas portugueses ligados ao Surrealismo incrementam o bestiário poético, aumentando a nomeação de bichos em poemas e desenvolvendo novos sentidos para as imagens animais. A obra de Alexandre O'Neill é exemplar nesse sentido, já que nela existem cães, gatos, ratos, vacas, cavalos e macacos, peixes, como o cherne e a carpa, insetos, como a mosca, a formiga, o grilo, a pulga, a cigarra, a vespa e o gafanhoto, aves, como a gaivota, a andorinha, a pomba, a galinha, o cisne e o peru, répteis, como o lagarto, anfíbios, como a rã, que contribuem para fins tão diversos como a expressão do desejo ou a crítica mordaz (O'NEILL, 2017). Clara Rocha assinala que «O'Neill usa com frequência imagens de animais como referência dum destino ou duma situação infra-humanos ou para-humanos», além de recorrer também a metáforas animais na arte poética de «Animais doentes» ou na «autocaracterização» autoral de «Velha fábula em bossa nova» (ROCHA, 1995: 24-25; O'NEILL, 2017: 75-76, 248). São inúmeros os exemplos dados por Clara Rocha que ilustram bem a riqueza de sentidos do bestiário de O'Neill, que vão da situação do país à condição humana. Também António Tabucchi identifica os «bichos» da poesia de O'Neill, chamando a atenção para o modo como o poeta consegue explorar o real até encontrar nele o surreal, ao «antropomorfizar os animais ou zoomorfizar os humanos» (TABUCCHI, 1986: 12-14).

¹⁷³ A obra *Aracne* (2004) de António Franco Alexandre aprofunda a associação entre o espelho, a metáfora e a metamorfose: «Olhar dentro do espelho deu-me ideias / do que seria um animal perfeito; / já penso transformar-me, ter maneiras» (ALEXANDRE, 2004: 23-24).

O estudo *Le bestiaire des surréalistes* (1994), de Claude Maillard-Chary, analisa as obras de autores como André Breton ou Paul Éluard para mostrar que os surrealistas assimilam as teorias evolucionistas e reinventam a fauna literária, rompendo com as concepções naturalistas, as hierarquias estabelecidas e os discursos moralistas:

Après Lautréamont et les parades monstrueuses de Maldoror, après Kafka et l'empathie cauchemardesque de *La Métamorphose*, après l'essor de la psychanalyse et les phobies de la Libido, un leitmotiv traverse la poésie et la peinture surréalistes: bien loin de le «portraiture indirectement», l'animal est en l'homme [...]. (MAILLARD-CHARY, 1994: 4.)

Procurando a animalidade *no* homem, numa nova forma de relacionamento com a natureza que considera as pulsões apontadas pela psicanálise, os surrealistas, segundo Maillard-Chary, encaram o animal não humano como um emissário da vida verdadeira, que ajuda a reconhecer a animalidade humana.

Ora, outros poetas portugueses ligados ao Surrealismo exploram a fauna poética, como Natália Correia,¹⁷⁴ em cujo conjunto «O Solstício da besta» se encontram a cabra, o besouro, o cão, o gato, o tigre e o abutre (CORREIA, 2000: 258-262). No seu poema «Auto-retrato»,¹⁷⁵ publicado em 1955 na secção «Biografia» de *Poemas*,¹⁷⁶ Natália Correia recorre igualmente a metáforas animais:

Auto-retrato

Espáduas brancas palpitantes:
asas no exílio dum corpo.
Os braços calhas cintilantes
para o comboio da alma.
E os olhos emigrantes

¹⁷⁴ De acordo com Maria de Fátima Marinho, Natália Correia encontra-se «À margem do Surrealismo ortodoxo», mas a sua poesia tem traços «inequivocamente» surrealistas (MARINHO, 1987: 249-306). Seguindo as expressões de Fernando J.B. Martinho, Natália Correia está sem dúvida entre os poetas «próximos» do Surrealismo (MARTINHO, 2013: 78). Não obstante, reconhece-se que sua poesia apresenta «matrizes estético-literárias tão díspares como o Barroco, o Romantismo e o Surrealismo», como assinala Clara Rocha (ROCHA, 2002: 359).

¹⁷⁵ Natália Correia produziu igualmente autorretratos pictóricos: podem encontrar-se algumas reproduções em *Natália Correia, Fotobiografia* (COSTA, 2005: 248-249).

¹⁷⁶ O livro *Poemas* tem diversas partes: «Introdução ao mistério da poesia», «Biografia», «O livro dos amantes», «Nocturnos», «Apontamentos», «Retratos», «7 poemas da morte e da sobrevivência». Na parte «Biografia», a autora inclui «Retrato talvez saudoso da menina insular», «A floresta da infância», «Mãe ausente», entre outros, sendo «Auto-retrato» o último deste conjunto.

no navio da pálpebra
encalhado em renúncia ou cobardia.
Por vezes fêmea. Por vezes monja.
Conforme a noite. Conforme o dia.
Molusco. Esponja
embebida num filtro de magia.
Aranha de ouro
presa na teia dos seus ardis.
E aos pés um coração de louça
quebrado em jogos infantis.
(CORREIA, 1955: 38; CORREIA, 2000: 72.)

Em quinze versos, encontram-se nomes de três tipos de animais não humanos em relação aos quais há uma identificação autoral implícita, «Molusco», «Esponja» e «Aranha», além da referência a «asas» (de aves?), a par de outros elementos ou características, como «[e]spáduas», «corpo», «braços», «olhos», «pálpebra», «pés», «coração» e «fêmea». O verso central do «Auto-retrato» de Natália Correia, «Por vezes fêmea. Por vezes monja», assinala a coexistência de forças do «corpo» animal («fêmea») e da «alma» espiritual («monja»), que alternam de intensidade, «Conforme a noite. Conforme o dia». Esta duplicidade encontra-se com variações noutros pontos da obra de Natália Correia, como no poema «Há dias e dias...», em que escreve «Há dias em que sou monja / Há outros em que sou fêmea» (CORREIA, 2000: 55), ou nos versos de «A exaltação da pele», em que se afirma «metade fêmea metade mar como as sereias» (CORREIA, 2000: 69).

Neste sentido, as metáforas animais no «Auto-retrato» de Natália Correia realçam a animalidade do corpo que escreve, continuamente embebido no «filtro de magia» que o transforma em sucessivas metáforas poéticas: do ser marinho, «Molusco», «Esponja», ao ser ardiloso, «Aranha de ouro», que é imagem da própria criação poética («Tece, ó aranha de luz no esconso da garganta!»; CORREIA, 2000: 217). Estas variações ilustram bem o «princípio de metamorfose» que, segundo Clara Rocha, rege a obra de Natália Correia e contribui para as suas inúmeras «figurações» autorais (ROCHA, 2002: 259). Expondo a sua volubilidade como marca autoral, Natália Correia declara: «Puxam por mim os dois extremos da sereia» (CORREIA, 2000: 147), «Mestiça de onda e de enxofres vulcânicos / Sou de mim mesma pomba húmida e brava» (CORREIA, 2000: 215), «hesito entre gaivota e onda» (CORREIA, 2000: 141).

Não expulsando «os deuses e os demónios / que discutem a posse da [sua] alma» (CORREIA, 2000: 71), a autora de *Sonetos Românticos* (1990) considera a tensão entre «a carne» e «a alma» (CORREIA, 2000: 80) paradoxal: «Que contraste torna estranho / Um corpo à alma que é?» (CORREIA, 2000: 152). Nesta linha, a assunção da animalidade humana, do «instinto» (CORREIA, 2000: 69), da «nudez» e da bravura (CORREIA, 2000: 215), do amor e do desejo (CORREIA, 2000: 517), cumpre o desígnio poético de integração do homem na natureza, pois aos poetas é «irrecusável a competência para restabelecer as relações do homem com a natureza. Ou seja: consigo mesmo», como escreve na «Introdução» à sua obra (CORREIA, 2000: 32). Com efeito, a poesia de Natália Correia faz dessa animalidade do homem parte da sua naturalidade, daí que as metáforas se estendam a outros elementos: de «Agora sou peixe» (CORREIA, 2000: 149) e «Sou o contorno duma gaivota» (CORREIA, 2000: 147), a «Eu sou um grande oceano» (CORREIA, 2000: 48) e «Sou rápida Sou solta talvez nuvem» (CORREIA, 2000: 215).

Na profusão metafórica de «Auto-retrato», cabem ainda o «comboio», o «navio» e as próprias «asas», compondo a sequência intercalada dos primeiros versos relativa à evocação da viagem, por terra, por mar ou pelo ar, que alimenta o constante movimento sugerido por esta poesia. Não obstante, a impressão de viagem associa-se quer à ideia de «exílio» e de emigração («olhos emigrantes»), quer à de encalhe («encalhado»). Neste sentido, o poema liga-se a outro tema forte da poesia de Natália Correia, o da ilha da infância, abandonada, que tem correspondência com os dados biográficos da autora, que nasceu em São Miguel e foi viver para Lisboa ainda criança. Recorde-se que o poema «Auto-retrato» está incluído na secção «Biografia», na qual se encontra também o «Retrato talvez saudoso da menina insular», dessa menina cujo «corpo era indício / do mar que o continuava» (CORREIA, 2000: 66). Noutros versos, a autora afirma «eu sou dos açores» (CORREIA, 2000: 241) e «[p]ara Lisboa me trouxeram» (CORREIA, 2000: 315), mas a sua poesia define um estado paradoxal: «sempre a chegar a Lisboa / e sempre a ficar na ilha» (CORREIA, 2000: 316), «onde ficar é partir / onde partir é ficar» (CORREIA, 2000: 346).

É ainda possível associar o «Auto-retrato» a nomes de poetas que surgem expressamente na obra de Natália Correia: Antero de Quental e Fernando Pessoa (CORREIA, 2000: 149, 316, 346, 424, 427, 442). Se a utilização das palavras «calhas», «comboio» e «coração» fazem lembrar o poema «Autopsicografia» de Pessoa, ainda

que o coração não seja aqui um «comboio de corda», mas antes um «coração de louça», que parece dar conta da fragilidade do amor, há também uma sonoridade próxima do soneto «Sonho oriental» de Quental, que termina com o verso «Tendo aos pés um leão familiar» (QUENTAL, 2016: 53). No poema de Antero de Quental, este último verso indicia o domínio pacífico e harmonioso do «amor» do «rei» sobre a natureza, mas, no poema de Natália Correia, o que está «aos pés» da figura feminina é um «coração de louça / quebrado em jogos infantis», o que, pelo contrário, dá conta do desconcerto inerente ao amor. Parafraseando os versos finais, o «coração de louça», delicado, está sujeito aos «jogos infantis» e descuidados do amor, como um bibelô nas mãos de uma criança.

É assim notória neste poema a «densidade metafórica» da criação poética de Natália Correia, usando a expressão de E.M. de Melo e Castro (CASTRO, 1995: 159), ou a «soberania da metáfora» capaz de «descobrir novos nexos entre as palavras e as coisas», recorrendo às palavras de David Mourão-Ferreira (MOURÃO-FERREIRA, 1969: 280). Ainda que seja discutível a associação de «Auto-retrato» de Natália Correia ao Surrealismo, nota-se no poema o poder metafórico que aproxima Natália Correia dessa atitude.¹⁷⁷ Com efeito, na obra *Poesia de Arte e Realismo Poético* (1958), publicada na coleção surrealista «A Antologia em 1958», Natália Correia desenvolve a força das metáforas pela harmonização dos contrários (CORREIA, 1958: 17), defendendo que «a poesia é potência da metamorfose da existência» (CORREIA, 1958: 16).

Na mesma coleção «A Antologia em 1958», outro poeta ligado ao Surrealismo, António José Forte,¹⁷⁸ publica em 1960 *40 Noites de Insónia de Fogo de Dentes Numa Girândola Implacável e Outros Poemas*, incluindo o poema «Retrato do artista em cão jovem», no qual a preposição «em» do título assinala a metáfora metamórfica animal que será desenvolvida ao longo do poema:

¹⁷⁷ Ainda que Mourão-Ferreira reconheça proximidades entre Natália Correia e o Surrealismo – «anexação do universo mágico pelo universo da poesia, recuperação dos poderes alquímicos da linguagem, incessante apelo às potências obscuras do inconsciente individual e colectivo» –, o crítico considera que a «real grandeza da obra de Natália Correia ultrapassa [...] os quadros do próprio surrealismo», uma vez que a autora utiliza uma linguagem ampla e flexível, com uma grande liberdade metafórica que não se sujeita à «associação automática» ou à «enumeração caótica», o que proporciona maior densidade de significados (MOURÃO-FERREIRA, 1969: 279). Já Maria de Fátima Marinho afirma que as obras de Natália Correia publicadas na década de 1940 e no início da década de 1950 não têm características surrealistas, pois é sobretudo a partir de 1957 que essa influência se manifesta (MARINHO, 1987: 277).

¹⁷⁸ De acordo com Maria de Fátima Marinho, António José Forte é também um poeta «À margem do Surrealismo ortodoxo», com traços «inequivocamente» surrealistas (MARINHO, 1987: 249-306). Seguindo as expressões de Fernando J.B. Martinho, António José Forte faz parte da «segunda geração surrealista» (MARTINHO, 2013: 83).

Retrato do artista em cão jovem

Com o focinho entre dois olhos muito grandes
por trás de lágrimas maiores
este é de todos o teu melhor retrato
o de cão jovem a que só falta falar
o de cão através da cidade
com uma dor adolescente
de esquina para esquina cada vez maior
latindo docemente a cada lua
voltando o focinho a cada esperança
ainda sem dentes para as piores surpresas
mas avançando a passo firme
ao encontro dos alimentos

aqui estás tal qual
és bem tu o cão jovem que ninguém esperava
o cão de circo para os domingos da família
o cão vadio dos outros dias da semana
o cão de sempre
cada vez que há um cão jovem
neste local da terra
(FORTE, 1960: 21-22; FORTE, 2017: 37.)

O título recorre a uma expressão artística comum, «Retrato do artista», à qual se acrescenta o complemento «em cão jovem», que evoca as obras de James Joyce e de Dylan Thomas, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) e *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940). O romance de Joyce, o primeiro publicado pelo autor, terá tido a primeira edição portuguesa em 1960, com tradução de Alfredo Margarido, também ele próximo do Surrealismo, apresentando o título *Retrato do Artista quando Jovem* (1960). Os dez contos de Thomas, formando o único livro exclusivamente em prosa do autor, terão tido a primeira edição portuguesa em 1961, também com tradução de Alfredo Margarido, e levando o título *Retrato do Artista quando Jovem Cão* (1961). O título do poema de António José Forte consegue de certa forma fundir os dois títulos originalmente escritos em inglês, já que «em cão» tanto sugere o «quando» da versão portuguesa do título de Joyce pela aliteração (que também poderia ser «enquanto») como inclui o «cão» do título de Thomas. Fernando J.B. Martinho defende que o título de Forte «parte de um conhecido título de Dylan Thomas, que, por sua vez, já parodiava o título famoso de James Joyce» (MARTINHO, 2013: 97), mas a relação estabelecida

com as obras de Joyce e de Thomas não tem necessariamente uma ordem diacrónica de influência (cronologicamente invertida), podendo a sua associação ao trabalho de Forte ser estabelecida de modo autónomo.

As obras em causa de Joyce e de Thomas são ambas consideradas autobiográficas: o romance de Joyce traça um retrato de infância, adolescência e juventude da personagem Stephen Dedalus, relatando eventos reconhecíveis da vida do autor, e os contos de Thomas narram episódios de infância, adolescência e juventude da personagem Dylan Thomas (de Dylan a «Mr. Thomas»), também com elementos identificáveis. As personagens centrais destes textos narrativos escrevem versos e avançam para uma emancipação enquanto escritores. James Joyce não dá à personagem o seu nome de autor, mas inclui a indicação autorreferencial *Portrait of the Artist* no título; já Dylan Thomas dá à personagem o seu nome de autor, mas subverte humoristicamente a expressão comum do título substituindo *Man* por *Dog*.

A epígrafe de *Retrato do Artista quando Jovem* é de *Metamorfoses* de Ovídio, «Et ignotas animum dimittit in artes», traduzida por Paulo Farmhouse Alberto na sua edição portuguesa da obra latina como «aplica o seu talento a artes desconhecidas» (OVÍDIO, 2014: 201). Esta citação é retirada da narração da fuga de Creta por parte de Dédalo e Ícaro, mediante a construção de asas com penas e cera. Dédalo havia já concebido o labirinto para prender o Minotauro, do qual a custo havia conseguido sair, mas «odiava Creta, odiava o longo exílio» e o «mar aprisionava-o» (OVÍDIO, 2014: 200-201). A epígrafe do livro de Joyce, tal como é apresentada, realça o «talento» nas «artes desconhecidas», que há de ser o talento do *artista quando jovem* retratado no romance, mas o excerto de que é extraída a epígrafe prepara o apelido da personagem central, Dedalus, e contribui para a apresentação de uma ideia de prisão da qual é possível escapar estimulando o talento artístico, assim como Stephen Dedalus escapa *pelo* exílio do labirinto de Dublin (a personagem mitológica escapa *do* exílio). Alfredo Margarido, no prefácio à obra de Joyce, assinala a dupla carga nominal da personagem: Santo Estêvão (Stephen) é o primeiro mártir do cristianismo, Dédalo (Dedalus) é a personagem mitológica da Antiguidade que desenha o famoso labirinto (MARGARIDO, 1960: 5-6). Com efeito, um dos aspetos mais destacados de *Retrato do Artista quando Jovem* é a importância da espacialidade, da descrição da cidade de Dublin como labirinto em que a personagem vai deambulando, muitas vezes em sofrimento. Ora, o cão do poema de António José Forte é o «cão através da cidade / com uma dor

adolescente / de esquina para esquina cada vez maior», cuja errância é mais sinal de falta opressiva de liberdade do que de vadiagem ociosa.

Se uma das ligações do poema de Forte ao romance de Joyce pode ser estabelecida pela deambulação pela cidade, há também na narrativa do escritor irlandês, por um lado, a descrição de personagens por meio de imagens de animais não humanos, como a «ave marinha», a «girafa» ou o «réptil» (JOYCE, 1960: 177, 197, 211), e, por outro lado, o questionamento da animalidade do corpo, por exemplo quando Stephen pergunta a si próprio se a «parte bestial do corpo» faz parte dele ou é «uma coisa inumana» (JOYCE, 1960: 145). Com efeito, perante a manifestação da sua «sensualidade» e do seu «desejo bestial», Stephen chega a tentar «erguer a alma do fundo da sua impotência abjecta» (JOYCE, 1960: 145), mostrando bem como a animalidade do corpo é considerada *baixa* e a espiritualidade da alma é tida como *elevada*. «Abjecto» é também um adjetivo usado na tradução portuguesa da obra de Dylan Thomas, por exemplo quando fala dos corpos «abjectos» de um «casal de jovens» (THOMAS, 1961: 73). Sublinhe-se, no entanto, que a palavra «cão» no título de Thomas não corresponde a um desenvolvimento descritivo expresso da personagem *em* cão ao longo das narrativas. O título do conto «Como cachorros», que poderia indiciar essa correspondência, alude pelo contrário à expressão «Como os cachorros!» usada no conto por um juiz em relação a outras personagens que não a autoral (THOMAS, 1961: 105, 117). Dylan Thomas chega mesmo a sugerir que o título da obra se deveu a uma estratégia comercial aconselhada pelos editores para aumentar as vendas, afirmando até provocatoriamente que, quando escreveu as suas histórias, nunca tinha lido uma palavra de Joyce (ACKERMAN, 1996: 105). Não obstante, também é valorizada nos contos de Thomas a errância pela cidade (e pelo campo), como manifestação de um desejo de liberdade que contribui para a criação artística. Em ambas as obras, de Joyce e de Thomas, afirma-se a confiança artística das personagens centrais, bem compatível com a imagem do cão que avança «a passo firme» no poema de Forte.

No texto de António José Forte, a presença de «cão» no título desenvolve-se depois nos versos com a analogia entre o artista e o «cão jovem», o que promove a leitura do poema ligando-o ao Abjeccionismo definido por Pedro Oom, como defende Fernando J.B. Martinho ao destacar a composição na «acentuação do vector abjeccionista» da segunda geração do Surrealismo português (MARTINHO, 2013: 96). Refira-se que Pedro Oom havia já publicado o poema «Um ontem cão» (OOM, 1980:

27-39), na revista *Pirâmide*, em 1959, contribuindo também para o bestiário surrealista português. Ora, a primeira edição de «Retrato do artista em cão jovem» é, como já indicado, de 1960, no âmbito da coleção «A Antologia em 1958» (FORTE, 1960: 21-22). Na capa, *40 Noites de Insónia* aparece em letras maiúsculas, e o resto do título, *de Fogo de Dentes Numa Girândola Implacável e Outros Poemas*, em minúsculas. Uma frase de Pedro Oom também em maiúsculas emoldura a capa num u invertido, como que desenhando um pórtico de entrada na obra de Forte: «O que pode fazer um homem / desesperado quando o ar / é um vómito e nós seres abjectos» (sem ponto de interrogação). Se a ideia de homem como ser abjeto está ligada à baixeza do corpo (e do carácter), a frase emblemática do Abjecionismo põe assim em causa a superioridade do homem em relação a outros animais, já que o humano pode ser tão desprezível como o não humano.

A antologia *Surrealismo Abjeccionismo*, organizada por Mário Cesariny e publicada em 1963, que inclui textos de António José Forte, começa por apresentar duas epígrafes quase idênticas, uma de André Breton e outra de Pedro Oom, que se transcrevem abaixo como uma só destacando o acrescento de Oom ao texto de Breton entre parêntesis retos: «Tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito de onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, o que está em cima e o que está em baixo deixam de ser [e não deixam de ser] apercebidos contraditòriamente» (*apud* CESARINY, 1963: 13). Fernando J.B. Martinho sublinha a ligação do poema de Forte ao Abjecionismo de Oom e Maria de Fátima Marinho destaca a conexão da maioria das produções de Forte à poética bretoniana (MARINHO, 1987: 274), assinalando ambos os estudiosos a atitude oposicionista inerente à obra de Forte.

Ao ligar o artista e o cão, Forte dilui a antinomia entre o homem e o animal, que Derrida denuncia em «L’animal que donc je suis» (1999), ao observar que há uma rutura entre «l’Homme et l’Animal en général» (DERRIDA, 1999 : 281), o «animal» nesse singular geral, que pode significar todo o reino animal à exceção do homem (DERRIDA, 1999 : 291). Se o homem e o animal eram considerados um par contraditório, seria possível segundo a epígrafe de Breton e a atitude surrealista deixar de perceber esse par contraditoriamente. No entanto, segundo a epígrafe de Oom e a posição abjecionista, esse par contraditório *deixaria e não deixaria de ser* apreendido como contraditório. Note-se que a antologia *Surrealismo Abjeccionismo* é publicada

pela editorial Minotauro e inclui na capa e nas primeiras páginas um desenho de João Rodrigues de um possível Minotauro: um busto de aparência humana a fumar sentado a uma mesa com um cinzeiro, uma chávena e um copo, o que destaca o carácter civilizado da figura – mas esta está de tronco nu, tem pelos no peito e nos braços, além de barba, o que realça a animalidade do corpo humano, e além disso tem dois chifres na cabeça, o que já sugere uma imagem de besta. Este Minotauro icónico ilustra que a conciliação de opostos *pode* e *não pode* ser vista como contraditória: há uma figura única, que é simultaneamente homem e besta, como o «monstro bifforme» de *Metamorfoses*, essa «dúplice figura de touro e jovem» aprisionada no labirinto criado por Dédalo (OVÍDIO, 2014: 200). Por muito que se reconheça a unidade da figura, essa unidade é sempre paradoxalmente dúplice.

Segundo Pedro Oom, a frase da capa do livro de Forte surgiu por volta do ano de 1949, na sequência de longas conversas que manteve com António Maria Lisboa sobre a «pureza» do Surrealismo bretoniano (*apud* VASCONCELOS, 1966: 292) – afirma Oom que, «[e]mbora a posição abjeccionista se baseie na resposta que cada um dará à pergunta: “que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vómito e nós seres abjectos?”» (*apud* VASCONCELOS, 1966: 291), ela nunca elimina a confiança no futuro do homem. Pedro Oom define o Abjeccionismo como uma atitude de afirmação e de sobrevivência do indivíduo, «considerado isoladamente como um todo e não como mera peça da colectividade» (*apud* VASCONCELOS, 1966: 291). Na mesma linha, António José Forte defende em relação aos poetas do grupo do Café Gelo uma ideia de «poesia como estilo de vida» (FORTE, 1986: 20), de «poesia feita por todos ou contra todos» (FORTE, 1986: 20). Assim, perante a conjuntura social vivida na época, «o Poeta só tem como alternativas a angústia ou a abjecção», sendo que esta última atitude preserva a «esperança quanto ao destino do Homem», nas palavras de Oom (*apud* VASCONCELOS, 1966: 291). E «esperança» é uma palavra que se encontra também no poema de Forte, no qual o «cão através da cidade» vai «voltando o focinho a cada esperança».

Com efeito, o poema de Forte desenvolve a descrição do «artista em cão jovem» entre a «dor» e a «esperança»: uma dor hiperbolizada que se manifesta nas «lágrimas maiores» do que os «dois olhos muito grandes», na «dor adolescente» que se vai tornando «cada vez maior» (e o adjetivo «adolescente» é usado não só como confirmação da *juventude* do cão mas também como ênfase da própria dor), no «[latido] a cada lua», que também carrega o sentido de lamento. No entanto, a dor não é no

poema motivo para violência, nem o retrato do cão é ameaçador – é, pelo contrário, comovente, já que o «cão jovem a que só falta falar» vai «latindo docemente», «ainda sem dentes para as piores surpresas». Em «O poeta em Lisboa» (FORTE, 2017: 45-46), António José Forte descreve as deambulações de um poeta na cidade, que «Segue por esta, por aquela rua», «Entra no café», «Sai de novo para o mundo», «Livre, vagabundo», «de esquina em esquina», ao «lugar». Neste poema, não há nenhuma referência expressa ao cão (há apenas uma «aranha» que acompanha o poeta), mas o poeta «Defende-se à dentada / da vida proletária, aristocrática, burguesa», o que poderia ser uma reação *canina* ao sofrimento do «jovem cão», que não se verifica no entanto em «Retrato do artista em cão jovem». Note-se que os «dentes» são uma imagem forte na poesia deste autor: não só estão no título do livro de 1960, *40 Noites de Insónia de Fogo de Dentes Numa Girândola Implacável e Outros Poemas*, como estão no texto «Uma faca nos dentes», «declaro tudo isto de faca nos dentes» (FORTE, 2017: 52), que dá depois título às antologias que se publicaram da obra do poeta, *Uma Faca nos Dentes* (1983) e *Uma Faca nos Dentes e Outros Textos* (2017), como aparecem dispersamente em vários outros textos, de «Libertação» (FORTE, 2017: 40) a «Poema» (FORTE, 2017: 99), passando por «Dente por dente» (FORTE, 2017: 47) e «Ode» (FORTE, 2017: 70-71). O «jovem cão» ainda não tem «dentes para as piores surpresas», ainda não se emancipou, como os jovens das obras de Joyce e de Thomas. Além das deambulações pela cidade e dos «dentes», encontra-se em «O poeta em Lisboa» um ponto de contacto importante com «Retrato do artista em cão jovem»: a referência aos olhos, os «olhos mais belos», «dois olhos terríveis, extraordinários, belos». Com efeito, é «Com o focinho entre dois olhos muito grandes» que começa «Retrato do artista em cão jovem». Se «focinho» é um termo cuja primeira aceção remete para animais não humanos (ainda que possa também designar depreciativamente o rosto humano), já o termo «olhos» é comum a humanos e a não humanos, o que contribui para estreitar a metáfora que liga o artista e o cão. O olhar é essencial na poética de Forte: Marisa João Lopes Salvador, na dissertação de mestrado em que inclui o capítulo «António José Forte: Abjeccionismo, humor negro e o mal como ascese poética» (SALVADOR, 2002: 39-57), defende que «[a] poética de António José Forte assenta, sobretudo, num modo singular de *ver* o mundo. A sua visão, simultaneamente distanciada e sarcástica, reflecte-se na ironia e mesmo no humor negro com que constrói a sua poesia» (SALVADOR, 2002: 40). Ora, a visão do mundo em «Retrato do artista em cão jovem» vai *baixar* de altura, os olhos do artista, mais *altos*, vão ficar ao nível dos olhos do cão, mais *baixos* – e nesta deslocação

concretiza-se a *baixeza* abjecionista do poema, que opera uma *mudança do ponto de vista*, uma *metamorfose do olhar*. Se havia uma ideia de superioridade do homem em relação ao animal, como assinala Derrida ao afirmar que «l’homme instaure ou revendique d’un seul et même coup sa *propriété* [...] et sa *supériorité* sur la vie dite animal» (DERRIDA, 1999 : 271), a metáfora do artista «em» cão contribui para anular essa hierarquia, pela descida do olhar do artista ao olhar do cão, o que permite encontrar o *animal em nós* e o *olhar do animal em nós*. Qual é então a diferença entre o artista e o cão, se o artista é treinado para os «domingos da família», como o «cão de circo»? , se o artista anda «através da cidade», como o «cão vadio»? , se o artista não pode falar (por falta de liberdade ou de capacidade), como o cão «a que só falta falar»? Herberto Helder, na «Nota Inútil» que dedica a António José Forte, menciona este «esplêndido poema» cuja «matéria» é «a dor e o medo» (HELDER, 2017: 16) e a dificuldade da palavra «acossada até ao silêncio» (HELDER, 2017: 17). Se a expressão «só lhe falta falar» é usada coloquialmente para aproximar os animais dos homens, numa tentativa elogiosa de superiorização dos animais pela humanização, no poema, a expressão «cão jovem a que só falta falar» pode ser, por um lado, denunciadora da opressão e da censura a que estão por vezes sujeitos os próprios homens, também eles animais no sentido mais *abjeto* do termo, ou, por outro, reveladora do silêncio poético do retratado.

A preposição «em» do título sublinha a metáfora que liga o «artista» e o «cão jovem»: a metáfora opera, como já sugerido, uma metamorfose na figura retratada. Nesse sentido, é curioso lembrar que a epígrafe escolhida por James Joyce para o seu *Retrato do Artista quando Jovem* é de *Metamorfoses* de Ovídio, uma obra na qual não só há inúmeras metamorfoses animais, que deixam as personagens sem a capacidade de falar, como há também metamorfoses das próprias narrativas, que recriam outras narrativas e se vão encadeando em sucessivos episódios, «como se o próprio texto se fosse metamorfoseando» (ALBERTO, 2014: 18). Se a preposição «em» marca a metáfora que serve de *lente* para este autorretrato metamórfico, ela sugere também o *modo* e o *lugar* em que a figura acontece: «este [o poema “Retrato do artista em cão jovem”?] é de todos o teu melhor retrato», «aqui [no poema “Retrato do artista em cão jovem”?] estás tal qual». Estas apóstrofes coloquiais criam um efeito deíctico que, em vez de remeter para retratos visuais exteriores ao poema (em relação aos quais são comuns expressões valorativas privilegiando a semelhança, como as usadas no texto), apontam para o próprio poema, como retrato conseguido pela imagem metafórica. Nota-se ainda

que o tu a quem é dirigido o poema, o «artista», tanto pode ser António José Forte, como James Joyce, como Dylan Thomas, como qualquer artista, acentuando a incerteza figurativa do retrato, já que este é do «cão de sempre / cada vez que há um cão jovem / neste local da terra». Se James Joyce escreve que Stephen Dedalus «leu o que ele próprio tinha escrito, o seu nome e o lugar onde estava. / *Estêvão Dedalus / Classe elementar / Colégio de Clongowes / Wood Sallins / Condado de Kildare / Irlanda / Europa / Mundo / Universo*» (JOYCE, 1960: 21), e se Dylan Thomas anota «Escrevi o meu endereço: “Sala dos Repórteres”, *Tawe News*, Tawe, Gales do Sul, Inglaterra, Europa, Terra”» (THOMAS, 1961: 174), António José Forte, estando em *Lisboa, Portugal, Europa, Terra*, nomeando Lisboa em tantos textos, não indica topónimo no seu «Retrato do artista em cão jovem», apontando apenas para o poema, «Neste local da terra».

5. FIGURAS INCERTAS

No livro *Lugar* de Herberto Helder, de 1962, encontra-se um novo lugar poético no poema «Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio», que se transcreve completo a partir da edição de *Poemas Completos* (2015; cuja primeira edição, de 2014, foi ainda em vida do autor):

Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio

Retratoblíquo sentado.
Retratimensamente de/lado, no/acto
conceptual de/ver quantos vivos quantos
dando folhas sobre os mortos de topázio.
Mãosagora, veloz rosto, visão pura.
Esquerdo ao/lado, fogo
junto à cabeça. E mais fogo à/direita por/detrás
da mão estreita pegando no ar
como num livro. Julgo ser eu.
Eu às/portas do sono, e não
se sabe se venho do sono, oh nem se
me empolgo numa ilusão
sombria. Eu oh nem se
me entro para um sonho extenuante.
Sono empurrado de inspiração
terrena.

Retratobliquamente livre e martelado
em sua leveza.
Com algum espinho meio/visível perto
da cabeça. Como se a cabeça
fosse uma rosa venenosa, ou coisa
inclinada e dolorosa. Para ser defendida
ou ferida no/acto
da exaltação. Retrato frio. Num grau
de ausência, num degrau de alucinação.
Frio nas fronteiras do concreto, e ardente
perto perto.
Por/cima, nuvens de cinza revoltada,
Em/baixo, fruta aberta.
Fundos de paisagem veemente e incompleta.

Imaginativa, a roupa; e as pregas, precipitadas.
Que cheiraria a suor um/pouco,
e a tabaco. Por/cima
do colarinho vago o caloroso

sorriso de ironia é quasesexacto. Boquim-
pura contínua – mente/regenerada
pelo amor e, pelo amor, tornada
soturna e abrupta.
Morte ao/meio como alta
alta desarmonia. Que os poderes oh confundia.

Ou talvez toda a força se movimente
para o centro do retrato.
E a morte se urda do próprio modo como
a carne alimenta o silêncio compacto
no/meio do retrato.
Talvez este ser se abisme em seu núcleo
central. E toda a figura se levante, na arquitectura
da cadeira, por virtude desse nó
ou núcleo trágico. Assim como uma pura
concepção em/torno de um delírio
vingativo e transacto.

Qualquer coisa no retrato ressalta
do espírito de um homem que foi assassinado.
Há um punhal implícito.
Sangue desdobrado.
A cadeira é alta e existe dentro do fogo.
O sexo suposto está masculino. O livro
entrepuesto à vida e à visão
é um livro feroz e ao mesmo tempo destruído
pela beleza.
Este homem não fala, porque se fez pedra extrema
fechada.
Sua idade ouve-se a si/mesma, infiltrada
até ao terror.

Não tem amor senão do amor.
É um homem devastado pelo pensamento da alegria.
Deus vive nele um tempo obscuro
de esquecimento. Este homem mora
nas coisas miúdas transpostas,
comparadas, alvitadas, justapostas.
Vive em/arco.
Pensa em/espírito de fogueira.
Tem toda a mão queimada até ao silêncio
atroz. Rodearam-lhe a voz.
Contudo, seu ser é destinado à alegria verdadeira.

Se adormecesse, deveria ser acordado.
Ou deveria recostar-se na cadeira, ca – ir
em sua/própria fantasia
calma. Não há nele vida celeste,
nem malícia de alma

Há uma assimetria insondável, um destino ou
desatino casto e demorado.
Por isso é que está de/lado.
Existe, ao/centro, uma força assombrosa.
Nele tudo ousa.

Vai morrer imensamente (ass)assinado

1961-62.
(HELDER, 2015a: 179-182.)

Tanto o livro como o poema se mantiveram nas sucessivas mudanças no *corpus* de Herberto Helder, do qual foram excluídos títulos como *Apresentação do Rosto* (1968) e *Retrato em Movimento* (1967), ainda que permaneçam na obra herbertiana excertos desses livros, como sublinha, entre outros, Manuel de Freitas ao escrever sobre a «situação crítica» de Herberto Helder em *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder* (FREITAS, 2001: 25-32).¹⁷⁹ Note-se apenas para já que na primeira edição do poema em *Lugar* (HELDER, 1962: 73-76) os dois versos finais formavam um dístico e que a forma do poema foi alterada para deixar o último separado, destacado, com a palavra «(ass)assinado» a fechar o livro, perturbando o efeito e a posição convencional da assinatura (HELDER, 1962: 76).

Dizer que o poema constitui um novo *lugar* poético é, desde logo, reconhecer no título a estranheza de não encontrar um lugar-comum como «Retrato», «Autorretrato» ou «Retrato do autor» (para apresentar apenas algumas hipóteses), mas o neologismo «Retratíssimo», em que se aplica o superlativo a «retrato». Ora, a flexão de grau que aqui se observa é geralmente usado em adjetivos e advérbios, pelo que há uma violação da norma gramatical para superlativar o poema como retrato. Não é claro que, por enálage, «retrato» deixe de ser no título de Herberto Helder um substantivo (no poema, não há evidência de uma pesquisa etimológica que busque as origens linguísticas de «retrato», por exemplo), porque parece ser o sufixo a desviar o seu uso habitual. Não obstante, ao falar de nomes e adjetivos em *Photomaton & Vox*, Herberto Helder refere-os como objetos que podem romper as «membranas morfológicas» e errar (palavra que se inclui aqui com o seu duplo sentido) «por circulações imprevistas, por

¹⁷⁹ As sucessivas alterações à obra de Herberto Helder são assinaladas por diversos autores. Maria de Fátima Marinho, por exemplo, empreende em 1982, com *Herberto Helder: A Obra e o Homem*, uma análise destas mudanças até à data da publicação.

pesos novos», numa nova «colocação dos objectos no espaço» (HELDER, 2015b: 142): um novo lugar-*Lugar* poético.

A aplicação do sufixo altera assim o significado corrente da palavra: ao mesmo tempo que indica o grau mais elevado de «retrato» («grau / de ausência» e «degrau de alucinação»), transgride as regras gramaticais, como se ao próprio exercício do retrato fosse inerente uma violência suprema. Além disso, «-íssimo» é geralmente usado em superlativos absolutos sintéticos que não estabelecem comparação com outros objetos: «Retratíssimo» não é portanto mais retrato do que outros retratos específicos, é o retrato extremo, de uma «obliquidade extrema» (RIBEIRO, 2015: 331), de «poesia [...] ílima, íssima, poesia superlativa absoluta simples ou sintética indizível» (HELDER, 2015a: 588). O neologismo do título (haverá outros ao longo dos versos) afirma desde logo a vocação herbertiana de inventar uma língua sua, «uma língua dentro da própria língua [...] conjugando / onde os verbos não conjugam», e superlativando onde os sufixos não superlativam (HELDER, 2015a: 572-573). A criação deste «duplo idioma (*a* poesia e *esta* poesia) [...] não pode deixar de exercer violência sobre a língua de origem», como assinala Rosa Maria Martelo em «Herberto Helder. Assassinato e assinatura» (MARTELO, 2010: 90).

No entanto, o título estabelece com a conjunção «ou» uma alternativa ao «Retratíssimo» ou uma paráfrase do que é o «Retratíssimo», «narração de um homem depois de maio», que remete para outro poema do mesmo autor, «Narração de um homem em maio» (HELDER, 2015a: 99-102). Não há, portanto, como no «Retrato do artista em cão jovem» de António José Forte, o convite a uma ligação a outros autores e a outras obras, mas antes uma alusão à própria obra, que inclui o poema «Narração de um homem em maio», publicado em *A Colher na Boca* (HELDER, 1961: 126-130) e mantido em *Poemas Completos* (HELDER, 2015a: 99-102) no primeiro livro do conjunto. Em vez de se abrir o título a referências da tradição literária, há um fechamento na própria obra, como se esta se bastasse a si mesma até para tecer a sua própria rede de alusões,¹⁸⁰ o que «produit l'effet de mémoire intratextuelle», característico de todos os autorretratos, segundo Beaujour (BEAUJOUR, 1980: 123).

¹⁸⁰ Esta afirmação não põe em causa as referências explícitas ou implícitas da obra de Herberto Helder a outros autores, que se notam desde o início, como se verifica lembrando o verso «*Transforma-se o amador na coisa amada com seu*» (HELDER, 2015a: 13). Maria de Fátima Marinho inclui mesmo em *Herberto Helder: A Obra e o Homem* um capítulo dedicado às «Intertextualidade(s)» na obra herbertiana (MARINHO, 1982: 195-234).

Ainda sem ler os versos de «Retratíssimo [...]», a importância do tempo ressalta no título do poema: não só pela referência ao mês de maio, nem apenas pela «narração» que é realizada «depois» (a palavra «narração» já em si sugere a duração do dizer, e talvez seja por isso preferida ao termo «descrição»), mas também pela relação estabelecida com outro poema de outro livro do autor, que vinca a temporalidade da própria obra. Acresce que ambos os poemas, «Narração de um homem em maio» e «Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio», são datados no final, na edição de 2015, de «1953-60» e «1961-62», respetivamente. Esta datação, na verdade, parece corresponder no conjunto de *Poemas Completos* à datação dos livros e não especificamente dos poemas, mas, uma vez que ambos são os últimos das respetivas obras, a leitura da datação na página acaba por ficar associada ao poema. Na primeira edição de *Lugar*, «Retratíssimo [...]» não apresenta nenhuma data, nem há nenhuma indicação no volume que estabeleça a escrita dos poemas em «1961-62». Na primeira edição de *A Colher na Boca*, o poema «Narração [...]» também não aparece datado, mas há no início a indicação de que «Este livro foi escrito entre Março de 1953 e Maio de 1960» (HELDER, 1961: 6). Se «Maio de 1960» é o último mês indicado para a escrita do livro, esta coincidência entre informação apresentada e o título do poema final poderia ser reveladora de que «Narração de um homem em maio», que termina com o verso «Idade de poesia», foi composto neste mesmo mês, «Maio de 1960». No entanto, na edição de 2015, o intervalo das datas é de oito anos, «1953-60», havendo oito meses de maio possíveis ao longo desses anos, oito primaveras para gerar o poema e para marcar o fim da infância e da juventude. Se os oito anos são uma idade fundamental em *Apresentação do Rosto*, repetida a partir da afirmação «Eu tinha oito anos» (HELDER, 1968: 43) e relacionada com a descoberta do sangue, «Sei que é o meu sangue» (HELDER, 1968: 47),¹⁸¹ também há na obra herbertiana a referência aos anos próximos de 1960 como o período em que termina a juventude: «Desapareceu por volta de 1960. Uma data, o fim da juventude. Houve uma escrita que designava e consignava uma experiência e era, mal sabia eu, um aviso do tempo e do mundo: fim da tua parte da juventude» (HELDER, 2015b: 66). A datação do poema «em maio» com um intervalo de anos, «1953-60», e não uma data precisa do calendário, marca a continuidade da

¹⁸¹ Estão associados a esta idade, em *Apresentação do Rosto*, o episódio do golpe sangrento no braço e as referências à morte da mãe. Há dados biográficos que se aproximam destes enunciados: Herberto Helder, nascido em 1930, perde a mãe em 1938 (MARINHO, 1982: 11). Em *Servidões* (2013), «as manhãs começam logo com a morte das mães, / ainda oito dias antes lavavam os cabelos em alfavema cozida, / ainda oito anos depois os cabelos irrepetíveis» (HELDER, 2015a: 630).

produção do poema (do livro) no tempo, a duração do gesto da escrita, que se refletirá na própria leitura. A datação sequencial do poema escrito «depois», também com um intervalo, «1961-62», reforça a continuidade da produção da obra no tempo, contribuindo para a leitura da «poética da continuidade» herbertiana assinalada por Gustavo Rubim (RUBIM, 2009: 215-217).

A obra escreve-se no tempo e é transformada ao longo do tempo, nomeadamente pelas sucessivas mudanças editoriais. Também a língua em que a obra é escrita se altera, como sinalizam os neologismos herbertianos. No caso específico dos neologismos associados à palavra «retrato», as inovações idiomáticas revelam novas atitudes artísticas em relação a práticas ou aspetos particulares. Com efeito, além de «Retratíssimo» no título, o primeiro verso começa com «Retratoblíquo», e depois inclui-se também «Retratimensamente» e «Retratobliquamente». Nestas quatro aglutinações com «retrato», há sobretudo dois sentidos combinados, relativos não só ao grau, mas também ao modo («-mente» é sufixo habitual de advérbios de modo): o do extremo («-íssimo» e «-imensamente») e o da obliquidade («-oblíquo» e «obliquamente»). O último verso repete «Vai morrer imensamente (ass)*assinado*». A obliquidade apresenta uma carga polissémica: de inclinado e enviesado a dissimulado e ambíguo, para não referir as aceções gramaticais. Os próprios neologismos podem ser considerados oblíquos, como referido em relação ao primeiro elemento do título, por se desviarem da norma gramatical.

As expressões «Mãosagora» e «quasexacto» contribuem também para a estranheza da leitura, tal como os hífenes e os travessões que ligam e separam «Boquim- / pura contínua – mente» (aqui a barra marca a mudança de linha, que divide o «boquimpura», cuja singularidade é acentuada pela substituição do *cê* de «boca» por *quê* *u*) e «ca – ir».

No entanto, o sinal gráfico mais notório no poema é a barra: o traço oblíquo, inclinado para a direita, que aparece vinte e três vezes ao longo dos versos que começam por «Retratoblíquo». Note-se que, na primeira edição de *Lugar*, o poema está grafado em itálico, exceto o título e o «assinado» final, o que também promove a leitura visual da obliquidade. A barra é usada maioritariamente em locuções adverbiais de lugar – «de/lado», «ao/lado», «à/direita», «por/detrás», «Por/cima», «Em/baixo», «às/portas», «em/torno», «ao/meio», «no/meio», «ao/centro» –, contribuindo para compor um discurso «no/acto» «de/ver» o que é «meio/visível». A espacialidade do

poema é assim marcada pela obliquidade das barras, mostrando que «obliquamente [...] se insinuam os múltiplos planos» (HELDER, 1968: 134), aproveitando uma expressão de *Apresentação do Rosto*. No poema «Para o leitor ler de/vagar», do mesmo livro (HELDER, 2015a: 128-131), mais do que acentuar a espacialidade do poema, cujos versos não integram a barra, esta contribui para uma marcação do ritmo de leitura. Mas os dois aspetos são indissociáveis, espaço e tempo, visualidade e ritmo. Além dos sinais que compõem os inúmeros versos do poema, há também um ritmo marcado pelas rimas que ocorrem em posições variadas ao longo dos versos e das estrofes, como se nota observando estas palavras que aparecem num mesmo verso ou em versos diferentes, no meio ou no fim: «sentado»-«de/lado», «venenosa»-«dolorosa», «exaltação»-«alucinação», «desarmonia»-«confundia», «fechada»-«infiltrada», «transpostas»-«justapostas», «fogueira»-«verdadeira», «destino»-«desatino», entre muitas outras. A própria posição das palavras que rimam pode criar também o efeito de obliquidade rítmica do poema.

A obliquidade de «Retratíssimo [...]» é, portanto, extrema, pondo em causa a possibilidade de um retrato frontal e certo. Herberto Helder desenvolve o seu «Retratoblíquo» ainda antes de Roland Barthes falar sobre a obliquidade em «La mort de l'Auteur», defendendo que com a escrita a identidade se perde, a começar pela identidade do corpo que escreve: «L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit» (BARTHES, 1984: 61).

Ainda que não especificamente em relação a «Retratíssimo [...]», as palavras de Manuel de Freitas alimentam a ambiguidade dos retratos e autorretratos em Herberto Helder, ao afirmar que «*Apresentação do Rosto* remete-nos, inevitavelmente, para a iminência de um (auto-)retrato» (FREITAS, 2001: 39), como outros títulos do poeta, que constituem «sugestões difusas de que a poesia de H.H. se constrói como uma sucessão elíptica e vertiginosa de “retratos oblíquos”», sendo que esta última expressão é citada de *Apresentação do Rosto* (HELDER, 1968: 34).

Com efeito, o poema herbertiano põe em causa a possibilidade de identificação no retrato de um *retratado*. Silvina Rodrigues Lopes afirma que é «evidente» em Herberto Helder «o afastamento do poema de qualquer relato de factos ou sentimentos, isto é, a construção do poema enquanto forma que não se subordina às exigências da identificação que dominam os discursos não-poéticos» (LOPES, 2003b: 91). O poema

não se subordina a esses «factos», mas pode usá-los como modo de intensificação de efeitos, como faz Herberto Helder com as datações, por exemplo. Se se ler o «Julgo ser eu» como uma declaração do próprio autor, então é o próprio autor que denuncia a ilusão criada pelo retrato e pelo ato da escrita: *julgo ser eu, mas não sou ou talvez não seja*, na mesma linha problematizante de «sou o Autor, diz o Autor» (HELDER, 1968: 11). Um dos traços definidores do retrato em Herberto Helder é, portanto, a incerteza da própria identidade daquele que escreve, não do que está escrito, o «julgo ser eu» que se destaca em itálico na seguinte transcrição de *Photomaton & Vox*:

A tarefa nem é sequer uma escolha: somos em todos os instantes quase a nossa morada incerta, estamos sempre à beira de uma indefinida identidade. Encontre-me quem quiser; não vou à procura de ninguém, não vou à minha procura. Apareço às vezes diante de mim, ou *julgo ser eu* – eu que vejo ou eu que apareço. Ouço vozes; devem ser as minhas. (HELDER, 2015b: 155.)

Neste sentido, é muito discutível a afirmação de Maria Estela Guedes de que «Retratíssimo [...]» é um poema «explicitamente autobiográfico» (GUEDES, 1979: 168), porque o que «Retratíssimo [...]» faz explicitamente é construir-se como «oblíquo», dúbio, incerto. Já Rosa Maria Martelo destaca em «Retratíssimo [...]» a ambivalência de um «hetero-auto-retrato», a partir precisamente de «Julgo ser eu» (MARTELO, 2010: 86). No entanto, a incerteza proclamada pelo poema pode ser mais radical: o poema pode ser lido como apontando apenas para si próprio ou para qualquer outro retrato.

Seguindo a ideia de obliquidade do retrato, a frase «Julgo ser eu» de «Retratíssimo [...]» acentua a abertura do poema não só à incerteza da figura retratada, mas também à incerteza do próprio suporte do «Retratoblíquo sentado»: porque se «Retratíssimo [...]» é um poema, pode também criar o efeito de uma relação referencial ou metafórica com um retrato fotográfico ou filmico, como se falasse de outro retrato exterior ao poema.¹⁸² A força do retrato, e mais latamente da imagem, na obra de Herberto Helder tem levado a diversos estudos sobre a relação da poesia com a fotografia e o cinema. Os textos de Luis Maffei, «Herberto Helder, um retrato» (2010), e de Paulo Braz, «O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas» (2015), são

¹⁸² O texto «Um retrato de costas» de E.M. de Melo e Castro discorre sobre a imagem de «uma velha fotografia dentro da gaveta», como «retrato de uma pessoa que desconheço e que poderia talvez até ser eu próprio» (CASTRO, 2003: 181).

exemplos de trabalhos que incluem leituras do poema «Retratíssimo [...]» a partir de abordagens interartísticas.

Constatando a importância da visão na poesia de Herberto Helder, Maffei explora a afinidade entre a «revelação fotográfica e poética» (MAFFEI, 2010: 73), propondo que «o encontro entre a fotografia e o poema» se dá logo pela ideia de retrato «dentro do fogo», ou seja, dentro da luz (MAFFEI, 2010: 73). Neste sentido, Maffei encontra na força centrípeta de «Retratíssimo [...]» outro ponto de ligação à fotografia (MAFFEI, 2010: 74), lembrando as palavras de *Apresentação do Rosto*: «O que me exalta nas fotografias é o roubo – aquele roubo abrupto, resguardador, defensivo – às forças expansivas do tempo. Vejo ali o máximo poder centripetador» (HELDER, 1968: 66-67).

Já Paulo Braz prefere investigar o efeito de movimento conseguido por «Retratíssimo [...]». Destacando desde logo o contraste entre a «superlativa imagem e seu movimento» do título e o «corpo sentado» dos primeiros versos (BRAZ, 2015: 79), Braz defende que o retrato se inscreve num «fluxo de duração» (BRAZ, 2015: 79). O verso «Mãosagora, veloz rosto, visão pura» significa «[p]resente, velocidade, visão», afirmando o «movimento» e a «condição temporal» do retrato (BRAZ, 2015: 79). Nesta linha, Braz relembra as palavras de *Photomaton & Vox*: «Qualquer poema é um filme, e o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo, e o que se narra é a ressurreição do instante exactamente anterior à morte [...]» (HELDER, 2015b: 141).

Tomem-se as duas leituras como não contraditórias, uma vez que ambas atentam na proposta de «usar os olhos com a ferocidade das objectivas» (HELDER, 2015: 305), ainda que Maffei valorize a luz e Braz destaque o tempo. Há então uma sugestão de *lente* associada a «Retratíssimo [...]»: uma lente que pode estar no efeito fotográfico ou fílmico do próprio poema ou advir da impressão de interposição de uma lente fotográfica ou fílmica que produziu uma imagem que é descrita no poema.

Para explorar esta obliquidade de «Retratíssimo [...]», a leitura do poema ao lado do mais emblemático autorretrato fotográfico de Fernando Lemos pode ser uma via profícua. «Eu», «Eu *poeta*» e «Auto-retrato, 1949/51» (ou «1949/1952») são alguns títulos comumente atribuídos a esta imagem fotográfica, nos diversos catálogos e

exposições em que tem sido apresentada.¹⁸³ Sobressai destes títulos alguma clareza enunciativa, diferente da ambiguidade do título herbertiano, mas essa segurança é perturbada não só pelas diversas versões que coexistem, como pela utilização da expressão «Eu *poeta*» tratando-se de um autorretrato fotográfico, ou também pelo intervalo de datação dado à fotografia que contrasta com o instante do disparo (e repare-se que a datação da fotografia de Lemos, «1949/52», e a datação dos poemas de Helder, «1953-60» e «1961-62», são sequenciais). Além disso, a imagem fotográfica alimenta a ambiguidade do próprio autorretrato de Lemos.

A figura na fotografia de Lemos está «de/lado», com o rosto a três quartos, o olhar apontado para o canto do retrato: «Retratoblíquo», portanto. As linhas diagonais das tábuas corridas do chão desmentem um retrato «sentado», ainda que essa seja talvez a leitura imediata da imagem. Se há uma primeira impressão de retrato «sentado», num olhar mais atento a figura acaba por «ca – ir» ao «recostar-se na cadeira» de madeira do soalho. Os olhos estão abertos, ainda que possam parecer também cegos ou fechados, já que não se vê a íris: um olhar oblíquo, uma cegueira «no/acto / conceptual de ver», que estabelece o jogo entre o visível e o invisível e que permite uma «visão pura» dentro do «fogo / junto à cabeça». Com efeito, a cabeça no retrato de Lemos está envolvida por uma nuvem de luz, que parece fumo: «Esquerdo ao/lado, fogo / junto à cabeça. E mais fogo à/direita por/detrás / [...] / Por/cima, nuvens de cinza revoltada / [...] / Que cheiraria a suor um/pouco, / e a tabaco. Por/cima / do colarinho vago o caloroso / sorriso de ironia é quasexacto. Boquim-». É o suposto fumo na fotografia de Lemos, «fogo», «cinza», que está iluminado e dá a maior mancha de brancura à fotografia. Essa luz pode até sair da sua boca, «boquim- / pura» (boca impura, boquim de sopro, boca pura), já que a lâmpada que se vê junto à nuvem está apagada: ou é a sombra da lâmpada que ilumina a nuvem ou é o sopro do artista. Num poema publicado em *Cá & Lá*, Lemos escreve: «sou uma caixa de vários lados / com vários cantos / com duas sombras // uma escura que nasce da clara / outra clara que nasce da escura» (LEMOS, 1985: 69). A mancha iluminada, numa observação mais atenta, parece ser afinal uma fibra que se prolonga e desfaz em fiapos, criando um efeito de difusão, de falta de contornos, de fluidez, porque a matéria como que flutua no ar. Fernando Lemos

¹⁸³ O título da imagem aparece com variações, inclusive nas páginas *online* das instituições museológicas que têm a fotografia nas suas coleções, como a Fundação Calouste Gulbenkian e o Museu Coleção Berardo. Os títulos que se destacam aqui são: «Eu» (*Fernando Lemos. À Sombra da Luz*, 1994: s.p.), «Auto-retrato, 1949/51» (*O Rosto da Máscara. Auto-representação na Arte Portuguesa*, 1994: 181), e «Eu poeta» (*Fernando Lemos. À Sombra da Luz: À Luz da Sombra. Fotografias 1949-1952*, 2004: 13).

consegue nesta montagem o efeito onírico da «visão pura», daquele que não se sabe se está «às/ portas do sono», se vem «do sono», se está numa «ilusão / sombria», se entra «para um sonho extenuante».

Fora da nuvem, além de se distinguir o soalho e a lâmpada apagada, há também papel amarrotado, entre outros objetos indistintos, «Fundos de paisagem veemente e incompleta», e uma imagem parcial do tronco, com «as pregas, precipitadas», «Que cheiraria a suor um/pouco», o «colarinho vago». A mão invisível parece segurar o candeeiro que ilumina ocultamente a figura e a nuvem: mostra-se a lâmpada apagada, mas esconde-se a mão que segura a «luz, que é a matéria prima da fotografia» (LE MOS, 1994: s.p.), como a mão de «Retratíssimo [...]» pega «no ar / como num livro» oculto «entreposto à vida e à visão». Fernando Lemos assinala que os seus retratos recebem «iluminação de uma só lâmpada, quando era de noite [...]» (LE MOS, 1994: s.p.), pelo que este será um retrato noturno, em que a força onírica é acentuada. No entanto, Lemos conta que neste autorretrato queimou a lâmpada, porque a fotografia, como «continuação do artista», tinha de vir «das trevas, do escuro, da sombra» (*apud* GONÇALVES, 2011: 18).

Suspensos no pretenso fumo branco estão dois objetos, como que emergindo do invisível: a carta de *tarot* «Le Pendu» («O Enforcado» ou «O Dependurado») e um punhal, «um punhal implícito», «algum espinho meio/visível perto / da cabeça».¹⁸⁴ As leituras simbólicas destes dois objetos são inúmeras: a certeza da morte relembrada pelo punhal e a incerteza do «destino ou / desatino» afirmada pela carta, ou, nas palavras de Maria do Carmo Serén, «a representação do fluido indeterminando do inconsciente onde flutuam os signos que garantem a incerteza do conhecimento e do devir» (SERÉN, 2002: 24). A figura de «O Dependurado», que pode simbolizar sacrifício e desejo de iluminação, tem a cabeça virada para baixo,¹⁸⁵ em sinal de que as suas preocupações são terrenas – «Sono empurrado de inspiração / terrena». Lemos dá uma explicação «terrena» para a presença da carta: «Escolhi o enforcado para declarar à própria polícia, à própria repressão que se me quisessem enforcar já iam atrasados porque eu já estava

¹⁸⁴ O verso «a faca não corta o fogo» (HELDER, 2015a: 572), também usado como título de livro e de antologia herbertiana e pretensamente retomado do provérbio grego «*Não se pode cortar o fogo com uma faca*» (HELDER, 2015a: 534), também pode contribuir para a leitura dos versos herbertianos e do autorretrato de Lemos: o «punhal implícito» e o «fogo / junto à cabeça», a lâmina que emerge da mancha de fogo (fumo e luz).

¹⁸⁵ Noutro poema de *Lugar*, «Lugar último», Helder chega a escrever «Sou eu / como um retrato de cabeça para baixo» (HELDER, 2015a: 160-166).

enforcado por minha vontade», acrescentando que este é «também o retrato de alguém que queria fugir de se identificar» (*apud* GONÇALVES, 2011: 18).

Assim, este autorretrato carrega, entre os seus inúmeros sentidos, uma força de oposição ao Estado Novo, e o próprio punhal entre «as nuvens de cinza revoltada» poderia ser lido como um objeto de violência política. Lemos conta que foi para o Brasil levando as cópias das fotografias que havia realizado em Portugal e os «sonhos e vinganças políticas contra Salazar» (LEMOS, 2004: 98), por isso «talvez» se possa ler também no seu retrato «uma pura / concepção em/torno de um delírio / vingativo e transacto». A própria lâmpada apagada pode ter um alcance simultaneamente existencial e conjuntural, porque, como diz Fernando Lemos no filme *Fernando Lemos, «Como, não É Retrato?»*, de Jorge Silva Melo, as lâmpadas têm «uma vida incerta, também morrem, mas antes de morrer elas dão o clarão. É um pouco a última luz da lâmpada, que morreu aqui. Nós vivíamos como se estivéssemos mortos» (*apud* PEREIRA, 2018: s.p.).

O rigor na escolha e na disposição dos objetos não limita os seus sentidos, pelo contrário, multiplica-os. A composição estática dá a ideia de movimento (a «força» de «Retratíssimo [...]» está em «movimento»), a lucidez dispositiva cria o efeito onírico, a complexidade da montagem contrasta com a simplicidade do disparo. A montagem deste autorretrato é precisa, «a margem de acaso é mínima» (LEMOS, 1994: s.p.), e mostra bem como «as fotos [...] passaram também a ser dirigidas, controladas, programadas» (LEMOS, 1994: s.p.), como um «Retratobliquamente livre e martelado / em sua leveza». Ainda que não especificamente em relação à fotografia em causa, Régis Durand sintetiza: «como tornar visível o que se pensa ou sonha, não já através de poses convencionais ou acessórios irrisórios, mas de outras maneiras? O espantoso é que F. Lemos consegue-o sem aparente complexidade, apenas pelo trabalho de luz e de composição» (DURAND, 1994: s.p.). Também João Lima Pinharanda sublinha a «evidente sabedoria compositiva e lumínica» (PINHARANDA, 1994: 180) de Fernando Lemos. A preparação da fotografia é revelada por outras imagens, numa das quais se reconhece Alexandre O'Neill a colocar a faca na fibra branca, talvez a mesma faca usada na célebre fotografia «A mão e a faca» (*FERNANDO LEMOS. À SOMBRA DA LUZ*, 1994: s.p.).

Ainda assim, o sentido mais forte da presença do punhal no autorretrato tem a ver com a morte, propondo a ideia de retrato *mortal* ou de retrato de *um mortal*. A

relação entre a fotografia e a morte tem sido longamente pensada, destacando-se a contribuição de Barthes, em *La chambre claire* (1980), ao discorrer sobre a violência da fotografia como experiência da morte e evidência do que *foi*, numa nova forma de alucinação (BARTHES, 2017). Essa «pulsão de morte» na fotografia, recorrendo à expressão de Margarida Medeiros em *Fotografia e Verdade* (MEDEIROS, 2010: 17), é especialmente expressiva em relação aos autorretratos fotográficos. Num dos primeiros autorretratos fotográficos conhecidos, de 1840, Hippolyte Bayard encena a sua própria morte por afogamento, como forma de protesto contra a indiferença em relação às suas descobertas técnicas. Com efeito, aquele que é habitualmente titulado como «Autoportrait en noyé» inclui no verso um texto manuscrito de Bayard no qual informa: «Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, [...] le malheureux s'est noyé» (*apud* BONAFOUX, 2004: 62). Curiosamente, a ligação de Fernando Lemos à fotografia dá-se pelo desejo de aproximar a sua prática artística da «transparência da água», porque o processo de revelação das imagens implica a submersão no líquido e «a fotografia pendurada para secar, para mim, ainda é [...] uma coisa da água» (*apud* GONÇALVES, 2011: 15).¹⁸⁶ As palavras francesas do título do retrato e do texto manuscrito de Hippolyte Bayard encerram, segundo o tradutor Victor Silva, uma «ironia intraduzível entre “en noyé” (aguado) e “s’est noyé” (afogou-se)» (AMAR, 2010: 23), que confunde a técnica usada de submersão e revelação das imagens com o estado da figura retratada, criando um jogo de palavras entre a natureza do retrato e a condição do retratado.

Um jogo afim encontra-se no final do poema de Helder, que declara «Vai morrer imensamente (ass)assinado», afirmando a escrita como assinatura e assassinato, ou «assassinatura», na expressão usada por António Aragão, por exemplo, no poema visual «Basta (ass)assinar» (ARAGÃO, 1975: 87). Assinale-se que a mão que escreve é também a mão que segura o «punhal implícito» e o livro (e que dispara a máquina fotográfica). Rosa Maria Martelo lê o final do poema como alegoria «da relação entre autor e obra», uma vez que «[a] ideia de morrer transformado em papel [...] envolve uma sugestão de dissolução ou anulação que é estruturante na poética de Herberto Helder, e que se associa à relação entre assassinato e assinatura cedo tematizada» (MARTELO, 2016: 16). A «assassinatura» do autor é cada palavra da obra, como sugerem os versos de «(é uma

¹⁸⁶ Jorge Molder conta como surgiu a Lemos a «ideia de fazer fotografias, partindo dessa comum e delicada evidência que as imagens da fotografia surgem a partir de um elemento líquido» (MOLDER, 1994: s.p.).

dedicatória)», de *Photomaton & Vox*, também incluídos em *Poemas Completos*, «– Esta / espécie de crime que é escrever uma frase que seja / uma pessoa magnificada» (HELDER, 2015a: 332; HELDER, 2015b: 8). Os dois primeiros versos constituem a epígrafe herbertiana escolhida por Manuel de Freitas para *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder* (2001). Acrescenta-se aqui um verso à epígrafe de Manuel de Freitas para mostrar que a frase do poema, dividida em versos, pode parar em «uma frase que seja», dando o sentido de *uma única frase*, mas pode continuar para «uma frase que seja / uma pessoa magnificada», o que faz da frase uma exaltação da pessoa convertida em frase: «Na frase vejo os fulcros da pessoa» e «A pessoa / que é uma frase» (HELDER, 2015a: 333; HELDER, 2015b: 9).

No poema «Retratíssimo [...]», a morte aparece do princípio ao fim dos versos – «mortos», «Morte ao/meio», «a morte», «assassinado», «Sangue»,¹⁸⁷ «(ass)assinado» (itálico no original) – e significativamente no «centro do retrato», «no/meio do retrato», expressões que balizam os versos centrais do poema (quadragésimo terceiro e quadragésimo quarto), em itálico na seguinte transcrição: «Ou talvez toda a força se movimente / para o centro do retrato. / *E a morte se urda do próprio modo como / a carne alimenta o silêncio compacto / no/meio do retrato*».¹⁸⁸ A carne vivente do «homem» do retrato, que sonha e sente (amor, alegria, sofrimento), produz o «silêncio» poético e com esse gesto vai tecendo a própria morte, abismando-se («Talvez este ser se abisme em seu núcleo / central») e assombrando-se («Existe, ao/centro, uma força assombrosa»), palavras que têm em comum aceções de horror e maravilhamento. A incerteza figurativa proposta pelo retrato, «Julgo ser eu», contrasta com a certeza da morte, «Vai morrer imensamente (ass)assinado». Silvina Rodrigues Lopes, em *A Inocência do Devir. Ensaio a Partir da Obra de Herberto Helder* (2003), defende que, pela escrita, «aquele que escreve [...] perde qualquer identidade; a sua voz é a voz do poema e o seu nome é o nome do poema» (LOPES, 2003b: 19), mas essa perda de identidade é apenas uma parte da incerteza que admite também a identificação. Rosa Maria Martelo chama a atenção para o efeito paradoxal da poesia de Herberto Helder. Se, por um lado, «a obra deveria libertar-se de tudo o que não fosse [...] a matéria da poesia: linguagem, imagem (memória, figuração), som, ritmo» (MARTELO, 2016: 19),

¹⁸⁷ «É certo que o sangue (masculino ou feminino), para além de energia vital ou simbólica, é já, metonimicamente, a presença da morte» (FREITAS, 2001: 45).

¹⁸⁸ «Como o centro da frase é o silêncio e o centro deste silêncio / é a nascente da frase começo a pensar em tudo de vários modos –» (HELDER, 2015a: 299).

por outro, esta poesia proclama continuamente que «essa matéria provém de um corpo que é carne sentinte, matéria que partilha a reverberação do som e das imagens» (MARTELO, 2016: 19). Noutra passagem, Martelo fala também do «paradoxo de [o leitor] conceber uma intensa figuração de autor em função da sua transmutação em poema: uma intensificação da figuração autoral que decorre da dissolução da autoria», que o deixa «entre presença e ausência» (MARTELO, 2010: 111).

No entanto, na leitura que aqui se propõe o principal efeito não será o do paradoxo, mas o da metalepse, porque não se lê essa relação entre corpo e poema exatamente como uma contradição. Parece haver antes uma afirmação da temporalidade da escrita e da leitura, que permite uma leitura no tempo e do tempo – ou uma leitura extrema do tempo que fala de uma experiência extrema do tempo. O retrato poético está no tempo, por isso a sua leitura está sujeita ao efeito da metalepse que oscila no *agora* entre o *antes* e o *depois*, a afirmação e a correção: «A escrita nasce directamente do corpo, do seu movimento. É um modo de ver a questão» (HELDER, 2015b: 129); «Em termos de uma correcção brutal, digo já: passa-se que sei tudo acerca da minha morte, ao ponto de saber que essa morte ocorre já, aqui, e eu mesmo sou o seu autor e tomo completa responsabilidade dela» (HELDER, 2015b: 39).

Nesse sentido, a leitura de Gustavo Rubim propõe para a poesia de Herberto Helder uma definitiva separação entre o corpo e o poema, a partir da qual deixa de ser possível um espelhamento certo:

Como força triunfal, o poema não pode deixar de ser um poder que anula outros poderes e, por isso, nascendo na «confusão da carne», jamais ele se confunde com a carne (com o corpo ou com o mundo), da qual não é um duplo nem um produto, menos ainda um espelho. O poema é estranho à carne onde «cresce» e a sua afirmação não é mais que a intensificação dessa estranheza:
– E o poema faz-se contra a carne e o tempo. (RUBIM, 2003: 128.)

O verso citado por Rubim de «O poema» (HELDER, 2015a: 28) é como que recuperado em *A Morte sem Mestre* (2014): «filhos não te são nada, carne da tua carne são os poemas / que escreveste contra tudo, pais e filhos, / lugar e tempo» (HELDER, 2015a: 717). O poema faz-se no tempo contra o tempo.

III. RELÓGIOS E CALENDÁRIOS

1. O DIA EM QUE NASCI

Para ponderar a relevância do tempo nos autorretratos poéticos, é fundamental questionar a relação entre o tempo biográfico autoral e os poemas que admitem leituras autorretratísticas. Como assinalado antes, a análise de autorretratos poéticos no âmbito dos estudos autobiográficos parece orientar as leituras dos poemas para a aferição do seu grau de referencialidade autobiográfica em relação à pessoa do autor. No estudo *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour procura definir o autorretrato literário precisamente por oposição à autobiografia, da qual o autorretrato se distingue pela ausência de um «récit» (BEAUJOUR, 1980: 8): «opposition entre le *narratif* d'une part et de l'autre l'*analogique*, le *métaphorique* ou le *poétique*» (BEAUJOUR, 1980 : 9). Mas recorde-se que as considerações de Beaujour são sobretudo destinadas a iluminar a leitura de textos autorretratísticos em prosa, como se estes não tivessem ainda uma tradição genológica que sustentasse a sua produção, o que leva o pensador francês a afirmar inclusivamente que «[l]es autoportraitistes pratiquent l'autoportrait sans le savoir. Ce “genre” n'offre aucun “horizon d'attente”. Chaque autoportrait s'écrit come s'il était unique en son genre» (BEAUJOUR, 1980 : 8).

Procurou-se antes desviar a leitura dos autorretratos poéticos de um enquadramento relacionado com os textos autobiográficos para o contexto da poesia lírica, cuja validade não depende definitivamente de qualquer verificação de verdade factual. Isso não impede que os poemas trabalhem materiais autobiográficos (no sentido de factualmente verdadeiros) para construir retratos autorais, criando efeitos específicos de leitura, como já foi visto, por exemplo, no capítulo EIS O NOME DO AUTOR, em relação a «Auto-retrato» de Alexandre O'Neill e a «Um tal Fernando Assis Pacheco» de Fernando Assis Pacheco. Não obstante, a menção de factos relativos a uma suposta biografia autoral pode também contribuir para o desenvolvimento de lugares-comuns que pouco devem a uma verdade exterior à poesia.

O tópico do dia de nascimento na lírica mostra bem como um acontecimento (indiscutivelmente) do calendário biográfico autoral pode ser tido em conta para compor um autorretrato que não depende da factualidade das circunstâncias do nascimento, mas antes do sentido metafórico que lhes é atribuído no poema, aproximando-se muito mais de uma arte poética do que de uma autobiografia com valor documental. Acrescente-se

que o desenvolvimento de tópicos poéticos pode refletir fatores extrapoéticos (no capítulo AO ESPELHO, por exemplo, falou-se da evolução do espelho), como se a poesia fosse contando uma história na sua própria história. Mutlu Konuk Blasing afirma: «Poetry transmits a cultural history that coheres around the systematic mechanisms of language» (BLASING, 2007: 12). Esta história cultural é intrínseca ao sistema poético, mas também pode ser reveladora de contextos de linguagem extrínsecos à poesia.

Nesse sentido, o tópico do dia de nascimento, construído poeticamente, relaciona-se com a variabilidade do valor atribuído ao dia de nascimento individual. Em relação a este aspeto, e procurando um distanciamento panorâmico, reconhece-se que o período renascentista tem um papel determinante para o registo e a celebração do dia de nascimento como é entendido atualmente. Com efeito, ainda que o dia de nascimento de uma pessoa pudesse ser registado e comemorado por comunidades antigas pagãs, o cristianismo abandonou essa prática, por ser contrária à ideia de humildade individual, preferindo valorizar as datas da morte terrena, encaradas como nascimento para a vida eterna. Apenas mais tarde os nascimentos de Jesus, de Maria e de João Batista passaram a ser assinalados em datas simbólicas (SCHMITT, 2007: 810). Durante séculos, não se celebraram na cultura ocidental as datas de nascimentos individuais, só a partir do século XIV houve as primeiras referências a esta prática, como se verá no capítulo seguinte dedicado especificamente à questão dos aniversários. A título de exemplo, diga-se que Petrarca conhecia a sua data de nascimento e que se preocupou em registar alguns factos da sua própria história de vida, sobretudo nas epístolas (ANTOIGNI, 2008), e que Leon Battista Alberti, autor do primeiro autorretrato autónomo conhecido (HALL, 2014: 9, 45), recomenda, em *De familia* (1430), que cada pai anote a data e o local de nascimento de cada criança: «l'ora, el dì, il mese e l'anno, e anche il luogo si noti, e in sui nostri domestici commentarii e libri secreti si scriva subito che 'l fanciullo nacque» (ALBERTI, 2009: 97).

Esta breve contextualização serve para destacar que Luís de Camões, cuja data de nascimento permanece hoje desconhecida, dedica um soneto a esse dia, revelando com o seu poema não os factos relativos ao seu nascimento pessoal, mas o valor que esse acontecimento poderia receber poeticamente: «O dia em que eu nasci moura e pereça, / Não o queira jamais o tempo dar, / Não torne mais ao mundo e se tornar, / Eclipse nesse passo o Sol padeça. // A luz lhe falte, o céu se lhe escureça, / Mostre o mundo sinais de se acabar, / Nasçam-lhe monstros, sangue chova o ar, / A mãe ao

próprio filho não conheça», dizem as primeiras quadras (CAMÕES, 1970: 171; CAMÕES, 1980: 156; *apud* MOURA, 2005: 134-135). A autoria camoniana deste soneto, ainda que problemática, parece ser confirmada pelas últimas análises realizadas por Vasco Graça Moura (2005) e por Hélios J.S. Alves (2007, 2009). Nestes versos, o tópico do dia de nascimento bebe no terceiro capítulo do *Livro de Job* o tom de automaldição apocalítica, como sublinhado por diversos estudiosos da obra de Camões, como Maria Vitalina Leal de Matos (1974), Maria de Lurdes Saraiva (CAMÕES, 1980) ou Roberto Gigliucci (2016), além dos já referidos: «Por fim, Job abriu a boca e amaldiçoou o dia do seu nascimento. / Tomou a palavra e disse: / “Desapareça o dia em que nasci e a noite em que foi dito: / ‘Foi concebido um varão!’ / Converta-se esse dia em trevas! / Deus, lá do alto, não se preocupe com ele / nem a luz o venha iluminar. / Apoderem-se dele as trevas e a escuridão. / Que as nuvens o envolvam / e os eclipses o apavorem! / Que a sombra domine essa noite; / não se mencione entre os dias do ano / nem se conte entre os meses!”» (*Jb* 20, 1-6). Como Job, Camões não se limita a amaldiçoar o dia de nascimento passado, mas estende também a maldição à repetição da data no calendário, o que prolonga pela eternidade a imprecação: «O dia que em que eu nasci [...] / Não torne mais ao mundo».

Maria Vitalina Leal de Matos propõe uma leitura do soneto como autorretrato camoniano, em «Auto-retrato de Camões: o soneto “O dia em que eu nasci...”» (MATOS, 1974). Neste texto, a académica defende o desenvolvimento de uma «hipertrofia do eu» na obra de Camões, assinalando que, no soneto, o autor se destaca como herói que fala à multidão (MATOS, 1974: 26), como mostra a apóstrofe que abre o último terceto, «Ó gente temerosa, não te espantes, / Que este dia deitou ao mundo a vida / Mais desaventurada que se viu!», afirmando-se como «um ser superior, porque marcado por uma estrela excepcional (ainda que o preço seja o sofrimento), responsável – essa estrela – pela genialidade da sua obra» (MATOS, 1974: 27). Embora não justifique expressamente a definição deste soneto com o termo «autorretrato», a abordagem de Leal de Matos realça a coerência do poema em relação à totalidade da obra camoniana. Neste sentido, a referência ao nascimento do poeta pode ser interpretada como o aparecimento e a afirmação de uma voz destacada na multidão, não dispensando a ideia paradoxal de que é pela extrema desgraça que se alcança a extrema ventura.

De Roberto Gigliucci, o comentário e o ensaio «*O dia em que eu nasci e a tradição*» (2016), dedicados a «este soneto de desespero e de automaldição»

(GIGLIUCCI, 2016: 118), dão conta da vasta tradição literária relacionada com o dia de nascimento. Gigliucci nota como o poema abre «com o *pereat dies* proveniente de Job, sendo depois desenvolvido o motivo apocalíptico, com alocução final à humanidade perdida e portanto com um regresso à pessoa que fala, ou seja, ao destino individual» (GIGLIUCCI, 2016: 39). A passagem de Job poderá estar já em relação com «a sua provável fonte, a desconcertante maldição de Jeremias», na qual o profeta amaldiçoa o seu dia de nascimento: «Maldito seja o dia em que eu nasci!» (*Jr* 20, 14). As fórmulas do *maledictio* e do *pereat dies* são recuperadas em diferentes momentos da produção literária europeia, sendo referidos no ensaio de Gigliucci diversos exemplos, sobretudo provenientes da península itálica, que apontam para uma maior prevalência do tópico da maldição, presente em autores como Dante, Petrarca ou Boccaccio (GIGLIUCCI, 2016: 122). A difusão das fórmulas vai abrindo caminho para as «grandes composições do desespero do século XIV, as *disperate*», que continuam uma tradição relevante pelos séculos XV e XVI, mas que depois, segundo Gigliucci, vão progressivamente perdendo importância (GIGLIUCCI, 2016: 124-126).

Correndo o risco de dar um salto cronológico que desconsidera especificidades epocais e intertextuais, nota-se contudo que a tradição de associar maldições ou maus presságios ao dia de nascimento prossegue em Portugal nos séculos XIX e XX, apresentando obviamente novas formulações. Com efeito, no contexto oitocentista português, esta prática é seguida por poetas como João de Deus, que no poema «Lamento», publicado em *Ramo de Flores* (1869) e depois incluído em *Campo de Flores* (1893), explica a tristeza da vida escrevendo «Quando eu nasci, o Sol cobriu o rosto / Mal que eu o vi! / Tingiu-se o céu de sangue, e era sol-posto, / Quando eu nasci!» (DEUS, 2002: 76), ou António Nobre, que no poema «Memória», de *Só* (1892, 1898), conta em jeito de abertura a história familiar que inclui o seu nascimento, «Mais tarde, debaixo dum signo mofino, / Pela lua-nova, nasceu um menino», o que prepara o anúncio do «livro mais triste que há em Portugal» (NOBRE, 2013: 7-8), ou ainda Eugénio de Castro, que no poema «Presságios», de *Interlúnio* (1894), declara «Quando eu nasci, tocava a fogo / Na minha freguesia, / E um meu vizinho, que perdera ao jogo, / Golpeava as veias, quando eu nascia // [...] // A linda gémea, que Deus me dera, / Logo morria, mal nascera», continuando num tom de padecimento que desemboca nos versos finais, a confirmar a condição existencial pressagiada pelo nascimento, «Ódios,

tormentos, decepções, lutos, naufrágios, / Os idos, os de agora e os mais que hão-de chegar» (CASTRO, 2001: 259).

Na passagem para o século XX, Teixeira de Pascoaes assinala em «A minha história (1877-1901)», de *Terra Proibida* (1899, 1917), o dia do seu nascimento, ocorrido no início de novembro de 1877, o ano indicado no título, repetindo em diversos pontos do poema quando nasceu: «Em Novembro nasci, por uma tarde triste, / Quando os sinos soluçam badaladas», «Nasci no dia eleito da Saudade», «Nasci naquela tarde, angustiosa e calma», «Nasci ao pôr-do-sol dum dia de Novembro» (PASCOAES, 1997: 220-234). Ainda que esta apresentação do dia de nascimento traga a carga «[d]e dor e de abandono» que «chora no [seu] canto», o início da escrita de poesia marca um segundo nascimento, como revelação do «Poeta» pelo renascimento de Deus nele próprio:

[...]

Alguém, maior do que eu, em mim, ressuscitava.

Eis a hora em que o Poeta se revela,

Nas trevas do Universo...

E, nas trevas, desponta nova estrela:

A luz divina do primeiro verso,

Porque Deus, nesse verso, colabora

E na primeira flor

E no primeiro amor

E na primeira lágrima da aurora.

(PASCOAES, 1997: 231.)

Pela menção a Deus, Pascoaes segue uma outra via bíblica de valorização do nascimento: não dá continuidade à maldição de Job ou de Jeremias do *Antigo Testamento*, mas parece atender ao *Evangelho segundo São Mateus*, que assinala a importância da estrela no nascimento de Jesus, «Ao ver a estrela, sentiram imensa alegria» (Mt 2, 10), destacando a iluminação do nascimento e da ressurreição de Jesus no seu próprio ofício poético com a aparição de uma «nova estrela».

José Régio associa também o seu nascimento a Cristo, precisamente na composição «Cristo» de *Poemas de Deus e do Diabo* (1925), republicado em *Biografia* (1929), mas num sentido diferente (RÉGIO, 2001a: 64, 143). Ainda que não recupere a formulação camoniana de «O dia em que eu nasci», mas antes a usada por João de Deus

e Eugénio de Castro, «Quando eu nasci», Régio escreve um soneto, aproximando-se do Cristo morto, talvez também «[nascido] do amor que há entre Deus e o Diabo», como escreve em «Cântico Negro» (RÉGIO, 2001a: 81-82): «Quando eu nasci, Senhor! já tu lá estavas, / Crucificado, lívido, esquecido. / Não respondeste, pois, ao meu gemido, / Que há muito tempo já que não falavas...». Régio, como Cristo, é vítima da violência das «turbas bravas» e destinado ao sofrimento: «Senhor! eis-me vencido e tolerado: / Resta-me abrir os braços a teu lado, / E apodrecer contigo à luz dos astros!». Tal como no já referido poema «Narciso» (RÉGIO, 2001a: 56, 118), reconhece-se a intensa carga metafórica regiana que recupera figuras míticas e religiosas para hiperbolizar a figura do sujeito lírico.

Miguel Torga publica em 1936 *O Outro Livro de Job*, no qual não parece haver nenhum poema que se afirme como variação do *pereat dies* de tradição bíblica relativamente ao seu próprio nascimento. Não obstante, Clara Rocha declara que o dia de nascimento é um dos «traumas indeléveis» revelados na obra torguiana, citando o poema «Romance» para valorizar o nascimento como «rito de passagem» (ROCHA, 1997: 91). Nesta composição, Torga refere «certo dia», o «dia doze», em que a «Mãe» o «pariu», assinalando a transformação do mundo pelo seu nascimento, ao marcar o aparecimento da sua «voz acordada»: «Deixou de ser um mundo e foi um outro!» (TORGA, 2000: 54-55). Apesar da grandeza dessa transformação e das referências quer ao «Anjo da Guarda» quer a «Satanás», não se regista, contudo, nenhuma iluminação divina: «Foi a terra / Sem mais nada».

Para os poetas associados a *Novo Cancioneiro*, o tópico do dia de nascimento vai ligar os dados biográficos ao ofício literário, revelando as adversidades na afirmação de um caminho próprio, frequentemente por oposição à religião. Fernando Namora, na sua obra individual de estreia, *Relevos* (1938), publica o poema «Intervalo», que faz contrastar o nascimento acalentado do poeta na primavera (abril) com um assombro violento, como que anunciando o «choro» incisivo que cala a tranquilidade do «canto»: «Quando nasci, em rendas e afagos, / os rouxinóis vinham com a aurora esperar a Primavera, / mas o seu canto / emudeceu de espanto / como se o meu choro os degolasse» (NAMORA, 1997: 45). O poema de Mário Dionísio, «Segundo nascimento», de *Poemas (1936-1938)* (1941), realça a formação do poeta como definição de uma voz crítica de oposição, nomeadamente em relação às convenções sociais e à fé religiosa: «Agora que deitei fora as lentes emprestadas / e mandei ao diabo as crenças

emprestadas / e cuspi no altar das coisas consagradas, / agora, sim: sou eu» (DIONÍSIO, 2016: 39-40). É na mesma linha de luta que segue o «Poema para tu decorares» de Álvaro Feijó, de *Os Poemas de Álvaro Feijó* (1941), ainda que não abdique da inocência da infância: «Nasci menino! Hei-de morrer menino / [...] // E, no entanto, nasci para o combate» (FEIJÓ, 2005: 83). O poema «Maltês» de Manuel da Fonseca, de *Planície* (1941), começa por afirmar «Em Cerromaior nasci», para depois contar a «longa caminhada» do «vagabundo rasgado» contra a «lei dos caminhos feitos» (FONSECA, 2011a: 121-123) – o autor recria poeticamente o nome da sua cidade natal, Santiago do Cacém, explicando no prefácio do romance *Cerromaior* a transformação metonímica do nome pela grandeza do cerro de Santiago (FONSECA, 2011b: 7-8). Refira-se igualmente o primeiro poema de *Ilha de Nome Santo* (1942), de Francisco José Tenreiro, apresentado numa folha de cortina como autorretrato, que associa o nascimento a «viver» e «sofrer»: «Nasci naquela terra distante / num dia de batuque. // Daí esta pressa de viver! [...] // Daí este olhar pró sofrer!» (TENREIRO, 1994: 19); do mesmo livro, lembre-se ainda «Canção do mestiço», que exclama «Mestiço! // Nasci do negro e do branco», e que conta a reação do «mestiço» de «alma grande» ao «branco cheio de raiva» (TENREIRO, 1994: 27-28). Nota-se pela leitura destes poemas que o valor simbólico atribuído ao dia de nascimento pode responder a um imperativo ético de enfrentamento de poderes estabelecidos («branco», «caminhos feitos», «crenças»), mas pelo qual os poetas não abdicam de indagar a sua própria subjetividade e de procurar um lugar para a sua voz autoral no contexto literário.

«Pequeno poema» de Sebastião da Gama, publicado no primeiro livro do autor, *Serra-mãe* (1945) e datado de «7-3-1945» (GAMA, 2000: 109, 143), considera a tradição do lugar-comum do dia de nascimento e parece responder diretamente a diferentes formulações anteriores, apresentando um *poema de amor* (conforme a secção em que se integra no livro, «Poemas de amor»):

Pequeno poema

Quando eu nasci,
ficou tudo como estava.

Nem homens cortaram veias,
nem o Sol escureceu,
nem houve Estrelas a mais...

Somente,
esquecida das dores
a minha Mãe sorriu e agradeceu.

Quando eu nasci,
não houve nada de novo
senão eu.

As nuvens não se espantaram,
não enlouqueceu ninguém...

Pra que o dia fosse enorme,
bastava
toda a ternura que olhava
nos olhos de minha Mãe...
(GAMA, 2000: 109.)

Com efeito, se, na linha de Job, o Sol escurece nos poemas de Camões ou de João de Deus, ou se homens cortam as veias no poema de Eugénio de Castro, ou se, na linha cristã, há uma estrela nova no céu no poema de Teixeira de Pascoaes,¹⁸⁹ no «Pequeno poema» de nascimento de Sebastião da Gama nada disso se afirma. Não obstante, o facto de tudo ter ficado «como estava» e de não ter havido «nada de novo / senão eu» não impediu que «o dia fosse enorme», porque à impressão de *pequenez* dada pelo título «Pequeno poema» (e pela imagem implícita do recém-nascido) se opõe a *grandeza* de «toda a ternura» da mãe. Há portanto, por um lado, uma renúncia expressa à metáfora apocalíptica ou divina para, por outro, enfatizar a naturalidade do nascimento e o valor afetivo desta obra. A pretensa simplicidade do poema não impede a rede intertextual que se possa estabelecer: as alusões não põem em causa o efeito de despojamento, mas de certa forma reforçam-no, porque constituem vários exemplos do que não se segue (ainda que se conheça e se homenageie), para afirmar uma nova voz a partir de um tópico comum.

Natália Correia inclui em «O diário de Cynthia», de *O Vinho e a Lira* (1966), o poema «Autogénese», que começa com a afirmação «Nascitura estava / sem faca nos dentes / [...] / Nasce-se em setúbal / nasce-se em pequim / eu sou dos açores», para depois corrigir o peso da factualidade biográfica involuntária e valorizar a experiência

¹⁸⁹ O poema «Memória das raízes» de António Manuel Couto Viana fala também, em relação ao seu nascimento, da «estrela» que «[n]inguém [...] descobriu naquele dia [«Janeiro», «24», «Há cinco anos já que terminara a guerra»]», mas: «Mais tarde, iluminou-me [...] / Chamo-lhe espada, às vezes. E outras, poesia» (VIANA, 2004b: 134-135).

consciente: «mas não é assim: / a gente só nasce / quando somos nós / que temos as dores» (CORREIA, 2000: 241-243). Também em *A Mosca Iluminada* (1972), na secção «Fragmentos de um itinerário», Natália Correia apresenta «*O nascimento do poeta*»: o início inclui uma indicação do dia de nascimento da autora (a treze de setembro), «Ora foi num dia treze / que em seu bíblico lugar de dor / minha mãe deu por completas / as letras do meu teor», destacando o papel da mãe, embora o poema avance depois para uma busca individual «no indizível / [d]o sinónimo de poeta» (CORREIA, 2000: 309-311).

«Em Creta, com o Minotauro», de Jorge de Sena, publicado em *Peregrinatio ad loca infecta* (1969), começa também pela indicação do lugar de nascimento do autor, relativizando a importância desse dado (que não deixa de ser o primeiro) pela enumeração de outros, inclusive apresentados como hipotéticos: «Nascido em Portugal, de pais portugueses, / e pai de brasileiros no Brasil, / serei talvez norte-americano quando lá estiver» (SENA, 2013: 516-518). Esta indicação serve a perentória declaração poética de Jorge de Sena do nascimento na língua portuguesa e da identificação com a própria língua «de que» escreve, num poema em que alude a Camões, «aquele pobre diabo», que também deixou «a vida pelo mundo em pedaços repartida»: «Eu sou eu mesmo a minha pátria. A pátria / de que escrevo é a língua em que por acaso de gerações / nasci.» Ainda que só publicado postumamente, Jorge de Sena escreveu também no poema «O dia em que eu nasci» a sua variação a partir do verso camoniano (SENA, 2015: 69-72). Nesta composição datada de «30/5/1938», o autor resume o valor simbólico do dia de nascimento para o poeta e para a sua arte: «O dia em que eu nasci / marcou-me o meu destino...» Por ter nascido «após a guerra», quando a «Morte» (sua «irmã», «amiga» e «estrela») pairava «sobre o Mundo», os seus «versos são cansados de sofrer, / sorrisos de morte, ex-sonhos de viver».

João Miguel Fernandes Jorge liga também o seu nascimento à guerra, ao escrever o poema «9», de *Porto Batel* (1972), sem no entanto associar qualquer presságio a esse facto, mas observando antes a mudança dos tempos, pessoal e histórico: «Que se passou? Fui eu que mudei / ou fui eu que fui mudado? / [...] / Que se passou? Nasci em junho de 43 / os piores dias da ocupação alemã minha mãe / nada sabia» (JORGE, 1987: 69). No poema «31» do mesmo livro, o autor usa a indicação do seu ano de nascimento, 1943, para sondar as relações familiares como se observasse *em família* uma fotografia *de família*, «neste retrato de família a nossa»: «No ano em que morreste

eu nasci / (quarenta e três) a ironia» (JORGE, 1987: 90-91). Na «Nota» final que inclui na republicação de *Porto Batel*, Fernandes Jorge refere o livro como conjunto de «imagens que vinham desde a infância», reiterando a posição aristotélica de que «é impossível pensar sem recorrer à imagem», ainda que seja passageira ou incerta (JORGE, 1987: 107). Nesta linha, sugere-se no poema de modo truncado um encontro à mesa – com a «mesa coberta a pano branco», «sobre / o branco», «os pratos sobre a mesa [...] / rosa e azul claro já antigos» –, em torno de um retrato fotográfico: «Parece sobre a mesa uma fina linha negra o contorno / o rosto as mãos». A ligação que se estabelece com o tu a quem é dirigido o poema, ausente *agora* (pelo contrário, «Agora Marta e Maria estão presentes»), é feita a partir do ano de morte e de nascimento, como que projetando no retrato uma presença espectral, conseguida pelo exercício ecfrástico, tão relevante na poética de Fernandes Jorge.

Se Alberto de Lacerda, em *Cor: Azul* (1984), publica o «Soneto dos trinta e quatro anos», datado de «31.8.63», no qual refere «Nasci quase no mar. Foi numa ilha» (LACERDA, 1984: 385), valorizando a idade a partir do dia de nascimento, apesar de terminar em tom de lamento («Mãe, pudera que nunca, rasgada, / Desses à luz minha noite fechada»), também David Mourão-Ferreira, em «Certidão de nascimento», de *No Veio do Cristal* (1988), fala dos «seis decénios [que] passaram» desde o «o dia vinte e quatro / de um mês a tremer de febre» do «ano de vinte e sete» (MOURÃO-FERREIRA, 2006: 402-403). Mourão-Ferreira evoca a maternidade da cidade natal, Lisboa, ainda que não a nomeie, «Tão regaço estas arcadas / Tão de brinquedo os eléctricos», ligando a data de nascimento a um acontecimento político ocorrido em fevereiro de 1927, a tentativa de golpe revolucionário (na qual o seu pai participou): «de um mês [...] / com armas grades e o rasto / de um sangue que nunca seca». Deste modo, Mourão-Ferreira cruza a memória pessoal e familiar com a evocação dos lugares da (sua) história, também eles detentores e transmissores de memória, afirmando novamente o tempo como a linha temática fundamental da sua criação poética (FERREIRA, 2009).

Fernando Assis Pacheco trabalha o tópico do dia de nascimento seguindo a fórmula camoniana, num soneto dedicado aos laços familiares, «à raiz mais profunda do afecto», que começa com «O dia em que nasci meu pai cantava» e vem datado de «Lisboa, 28-XII-93» (PACHECO, 2003: 14). Neste poema, o poeta não só desvia para «meu pai» a ligação afetiva comumente estabelecida em relação à figura da mãe (que, por exemplo, em Camões acentua a maldição do dia de nascimento, «A mãe ao próprio

filho não conheça», e em Sebastião da Gama ilustra a naturalidade do parto e do afeto materno, «esquecida das dores / a minha Mãe sorriu e agradeceu»), como recupera igualmente a referência religiosa, mas para enfatizar a superioridade do amor paternal e terreno: «nem Deus feito menino teve um pai / que o abraçasse e lhe cantasse assim / desde a primeira hora até ao fim». Se a citação de Camões é quase certa, pode também sugerir-se um eco pessoano nos versos «*cordeiro lírio neve tojo fonte*» e «*tojo cordeiro lírio fonte neve*», a partir da linha de «Horizonte», de *Mensagem* (1934), «A árvore, a praia, a flor, a ave, a fonte» (PESSOA, 2013: 95). Embora o contexto do verso na obra de Fernando Pessoa seja muito diferente, o poema de *Respiração Assistida* admite a leitura da morte como um *horizonte* invisível, «linha fria», no qual se buscam as palavras da memória, apresentando também cinco termos alusivos à natureza, dos quais «fonte» é o único comum a ambos as composições (o que não deixa de ser significativo). Ainda que o poema de Assis Pacheco elogie as «palavras de lã fiada fina» cantadas pelo pai, as ressonâncias entre os «versos que inventam os pastores do monte» e os *versos que inventam os poetas da tradição* contribuem para compor no soneto «esta [...] velha história de família» – pessoal e poética.

O tópico do dia de nascimento tem uma presença transversal na poesia portuguesa do século XX, contribuindo para leituras autorretratísticas dos textos em que é trabalhado, como se crê que fica demonstrado,¹⁹⁰ mas é também possível reconhecer o mesmo lugar-comum noutras literaturas, com semelhantes efeitos autorretratísticos. Lembrando «Poema de sete faces», de Carlos Drummond de Andrade, que abre com os versos «Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida» (ANDRADE, 2005: 181-182), pode seguir-se uma linha de leitura que destaque o facto de este ser o primeiro poema do primeiro livro *Alguma Poesia* (1930),¹⁹¹ concedendo-lhe assim um lugar de apresentação autoral na abertura da obra

¹⁹⁰ Para sustentar esta posição, outros poemas da literatura portuguesa poderiam ser mencionados, como «Logo que nasci», de Natércia Freire, que diz: «Logo que nasci / Foi-me dada ordem / De me procurar. / Logo assim e aqui / Não vou ter descanso / Em nenhum lugar» (FREIRE, 1994: 97); «Poema de me chamar António», de António Gedeão, que termina: «E pronto. Eis-me nascido. Cheio de sede e fome. / António é o meu nome» (GEDEÃO, 1987: 177-179); mais recentemente, «Dados biográficos para uma antologia», de Luís Filipe Castro Mendes, que conta: «*Vinte e um de Novembro?* Perguntaste; / e o ano em que nasci e o não dito» (MENDES, 1999: 428); ou um dos textos do primeiro livro de poesia de José Luís Peixoto, que afirma: «quando nasci. esperava que a vida. / me trouxesse. a terra. quando nasci» (PEIXOTO, 2001: 37).

¹⁹¹ A primeira edição apresenta algumas diferenças em relação às republicações, que se assinalam pela transcrição dos primeiros versos do poema: «Quando eu nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / falou: Vae, Carlos! ser goche na vida» (ANDRADE, 1930: 9). O exemplar da primeira edição pertencente ao espólio da Biblioteca Nacional de Portugal inclui uma dedicatória manuscrita do autor, datada de 1960, a Alberto de Lacerda, outro poeta mencionado nestas páginas: «Este livro está bem

(por vezes ocupado, como já se viu, por um retrato visual). O título de Drummond atribui as «sete faces» ao poema (de sete estrofes), não ao *rosto* pessoal do poeta, e o nascimento com o nome «Carlos» é também ele um acontecimento poético (*no* poema), porque «se eu me chamasse Raimundo / seria uma rima, não seria uma solução». A par da utilização das palavras «Poema» e «rima», que promovem um efeito autorreferencial em relação à própria composição, Drummond diz («dizer») também a comoção poética («comovido»), num autorretrato em que não faltam, a partir do nascimento, as expressões de conotação religiosa («anjo torto», «Deus», «diabo»). Aproveitando a visita à literatura brasileira, outros dois poemas de Manoel de Barros corroboram a ideia que se tem vindo a defender, por associarem explicitamente dia de nascimento e autorretrato: «Autorretrato falado» e «Autorretrato» (BARROS, 2016: 305-306, 371-372).¹⁹² «Autorretrato falado», de *Livro das Ignorâncias* (1993), considera o lugar de nascimento, «onde nasci», como parte de vários elementos de um percurso vital que termina em «meu morrer». Neste poema, Barros apresenta dados relativos à escrita, não só pela anotação «Já publiquei 10 livros de poesia», mas também pela afirmação de que «Descobri que todos os caminhos levam à ignorância», o que corresponde a um desígnio central do livro de poesia cujo título já foi referido. «Autorretrato», de *Ensaaios Fotográficos* (2000), primeiro poema da secção «Álbum de família», também traça uma história pessoal, que começa por «Ao nascer eu não estava acordado, de forma que / não vi a hora. / Isso faz tempo. / Foi na beira de um rio», e termina com votos em relação à morte. Barros apresenta neste segundo «Autorretrato» novas notas relativas à escrita, «Depois eu já morri 14 vezes / [...] / Escrevi 14 livros», além de uma decisiva «confissão: noventa por cento do que / escrevo é invenção; só dez por cento que é mentira».

Regressando aos poemas portugueses mencionados, se em alguns casos é notória a intertextualidade com a tradição (portuguesa, bíblica), noutros não parece ser essa a via seguida. Não obstante, em todos os textos, o dia de nascimento é associado a uma arte poética própria, que pode ou não recorrer a elementos de uma veracidade factual relativa à pessoa do autor (dela obviamente não dependendo) para construir a carga simbólica do poema.

velhinho. Mas remoça, descoberto por um poeta a quem admiro e a quem afetuosamente o dedico» (ANDRADE, 1930: capa).

¹⁹² Manoel de Barros é também autor do livro *Retrato do Artista quando Coisa* (1998), cujo título é uma variação de outro lugar-comum, como se assinalou a propósito do poema «Retrato do artista em cão jovem», de António José Forte.

2. ANIVERSÁRIOS

Mário Dionísio nasceu em Lisboa no dia 16 de julho de 1916, na «rua Andrade, número dois, rés-do-chão, ao canto do piano» – assim o escreve o autor no início da sua *Autobiografia*, contando o que costumava responder quando lhe perguntavam: «onde é que tu nasceste?» (DIONÍSIO, 1987: 6).¹⁹³ Para destacar o tópico do aniversário na poesia portuguesa do século XX, leia-se o poema «Aniversário» de Mário Dionísio, datado de 1960 e incluído no conjunto *O Silêncio Voluntário*, da antologia *Poesia Incompleta*, de 1966:

Aniversário

Quarenta e quatro anos Uma vida
já no fim ou no meio tanto faz

Não encontrar sabor aos desenganos
Começar sem dar por isso a dizer um rapaz
da minha idade
duma pessoa conhecida
que sobe as escadas com dificuldade

Sentir-se um pouco a mais onde se dança
onde se espera onde se ri sem ter de quê
Já quase desdenhar do que nunca se alcança
Considerar sem apetite o que se vê

Desejar nervosamente a solidão
Querer e não querer viver tudo uma outra vez
Perguntar se valeu a pena o que se fez
dizer que sim pensar que talvez não

Começar a ser ridículo e deixar
que contem pois que contem histórias infinitas
Gostar de não ouvir de não saber e já pensar
que as raparigas todas são bonitas

Ter a ilusão ou fingir ter
de que nada disto assim é naturalmente

¹⁹³ Mário Dionísio declara que a «rua Andrade» e o «piano» são os dois «vectores» da sua vida: um paterno, associado ao «respeito pelo trabalho e pela palavra dada, [a]o dizer as coisas cara a cara, [a] uma costela ainda orgulhosamente popular», e outro materno, ligado ao «amor pela arte, [à] atracção do invisível e [a] um pendorzinho aristocratizante que há em todo o artista, seja ele qual e como for» (DIONÍSIO, 1987: 8-9).

E ocultá-lo bem por bem saber
como nunca saber o que é conveniente
ou apenas prudente não dizer

1960
(DIONÍSIO, 2016: 170-171.)

Considerando os dois elementos que acompanham os versos do poema – o título e a data –, é possível confirmar que Mário Dionísio celebrou em 1960 o seu quadragésimo quarto aniversário. O primeiro verso liga uma idade, «quarenta e quatro anos», a uma vida, «já no fim ou no meio». Atente-se nesta relação entre o aniversário, a idade e a vida. Por um lado, o aniversário remete para uma ocorrência cíclica: a palavra vem do latim «*anniversarius*», adjetivo relativo a algo que acontece todos os anos, já que resulta da junção de «*annus*» (ano) e de «*versus*», particípio passado de «*vertere*» (voltar, regressar). O que volta todos os anos é o dia do mês no calendário. Por outro lado, a idade estabelece um marco num percurso linear, numa sucessão de anos, que se faz pela progressão numérica: a indicação do ano no final do poema reforça essa ideia, porque o ano – 1960 – só acontece uma vez no calendário, o ano não se repete, acentuando o sentido de linearidade.

«Aniversário» é publicado na primeira edição de *Poesia Incompleta* e, como quase todos os textos do conjunto *O Silêncio Voluntário*, era inédito (havia apenas dois textos que já tinham sido publicados e que na segunda edição integraram outro conjunto). No índice de *Poesia Incompleta*, as obras estão todas indicadas com a respetiva data, mas apenas os poemas de *O Silêncio Voluntário* vêm datados individualmente, não só no índice, como também no final de cada composição. Note-se ainda que todos os poemas deste conjunto têm título, entre os quais há vários relacionados com o tempo: «Eterno retorno», «Com a data de hoje», «Quatro páginas de um diário esquecido» (com quatro secções: «5 de Maio», «6 de Maio», «2 de Junho», «15 de Julho»), «Para ser lido mais tarde» (DIONÍSIO, 2016: 162-163, 164, 165-167, 168).

Com efeito, se o aniversário reforça o caráter cíclico do calendário, o ano inscreve a data numa sucessão linear, sugerindo o «*chaque-fois-une-seule-fois*» que Jacques Derrida menciona a propósito da inclusão da data numa composição poética (DERRIDA, 1986b: 26). É esse percurso linear, marcado por acontecimentos cíclicos, que

constrói uma história de vida pessoal («Quarenta e quatro anos Uma vida») – uma vida enquanto experiência global, limitada por dois acontecimentos, o nascimento e a morte, que estão assinalados no início do poema, com as referências ao «Aniversário» e ao «fim». Perante a certeza da mortalidade, o poema afirma-se como um gesto vital, escrito *em direto* dos quarenta e quatro anos – não se apresenta como uma recordação do passado nem confia numa *esperança média de vida* que assegure que o percurso está apenas a meio, convocando o célebre verso inicial de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri: «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (ALIGHIERI, 2000: 30).

Mário Dionísio recorre à expressão «escrevivo» na sua *Autobiografia* (DIONÍSIO, 1987: 50) e afirma também em «Arte poética» que a poesia «está na vida», «está em tudo quanto vive, em todo o movimento» (DIONÍSIO, 2016: 56-57). Tomando como pretexto uma data que ocorre anualmente, Mário Dionísio elabora em «Aniversário» o seu autorretrato aos «quarenta e quatro anos», numa enumeração de características que começam com verbos no infinitivo: «Não encontrar», «Começar», «Sentir-se», «desdenhar», «Considerar», «Desejar», «Querer e não querer», «Perguntar», «dizer», «Começar», «deixar», «Gostar», «pensar», «Ter [...] ou fingir ter», «ocultá-lo», «saber». Estas formas verbais orientam a leitura para o retrato de uma qualquer pessoa com quarenta e quatro anos, mas a indicação do ano inscreve o poema num percurso biográfico autoral e a utilização do pronome «minha» reforça que este poema é sobre a *minha idade*, sobre *mim*. Ou seja, há um efeito de afastamento e de aproximação entre o poema e a biografia do autor, mas Mário Dionísio não deixa de manifestar um gesto intencional de falar sobre o eu autoral, mesmo não usando o pronome. É considerando o movimento da vida que se forma «Aniversário», sendo que algumas expressões usadas no poema dão a impressão de mudança em relação ao que era antes: «Já quase desdenhar do que nunca se alcança», «Começar a ser ridículo», «já pensar / que as raparigas todas são bonitas». O presente destes quarenta e quatro anos relaciona-se com o passado, com vivências anteriores, ao mesmo tempo que admite o futuro – não é imóvel. O poeta propõe mesmo uma avaliação do passado, quando refere «Querer e não querer viver tudo uma outra vez / Perguntar se valeu a pena o que se fez».

É relevante notar que em *Autobiografia*¹⁹⁴ surge a mesma interrogação: «Valeu a pena? A vida me ensinou que muito pouco vale a pena, mesmo se a alma nada tem de

¹⁹⁴ Refira-se que *Autobiografia* começa com a frase «Contar a minha vida» (DIONÍSIO, 1987: 5), associando o ano de nascimento, 1916, à «Grande!» guerra mundial (DIONÍSIO, 1987: 6). Ao longo do

pequena» (DIONÍSIO, 1987: 36). Esta pergunta, que alude aos versos de Fernando Pessoa como expressão proverbial, acompanha o autor ao longo da sua obra, particularmente em relação à escrita. Mário Dionísio afirma que a escrita lhe dá muito «trabalho», que é perfeccionista e «doentio», atento à exigência do ritmo (DIONÍSIO, 1987: 62-63). E o autor termina mesmo *Autobiografia* citando uma página do seu diário sobre a escrita:

À defesa, abro o meu irregularíssimo Diário num dia de 63, aí calhou, e leio-o como se a data fosse a de hoje: «Não queiras que cada página seja um monumento. Não queiras tudo. É o melhor caminho para não encontrares nada. Não te sintas esmagado pelos grandes nem condoído com a falência dos que detestas ou desprezas ou apenas lamentas. Escreve. Esquece tudo, tapa os ouvidos, mete-te bem na tua experiência, só na tua experiência. Grande ou pequena, é o que tens. Não desanimes, não desistas, não te perturbes com a indiferença dos outros, não te entusiasmes com os aplausos dos outros. Escreve! Escreve!» (DIONÍSIO, 1987: 72-73.)

A relação com os outros é também uma marca comum importante de *Autobiografia* e do poema «Aniversário». Se, neste último, o poeta afirma que se sente «um pouco a mais onde se dança / onde se espera onde se ri sem ter de quê» e que deseja «nervosamente a solidão», em *Autobiografia* admite que o seu «estilo de vida [...] há-de parecer meio monástico», pois não «frequent[ou], já homem feito, meios de boémia artística ou faz de conta que sim» (DIONÍSIO, 1987: 64). Mas Mário Dionísio considera este esforço de «distanciamento» em relação ao que o rodeia «cada vez mais indispensável»: «mesmo “eu”, quero-me “ele”. Mas só me interessa de verdade o que está perto» (DIONÍSIO, 1987: 67).

Com efeito, é como «ele» que se apresenta no texto intitulado «Auto-retrato» (DIONÍSIO, 2009: 350-352), publicado no *Diário de Lisboa*, a 2 de fevereiro de 1990, quando Mário Dionísio tinha setenta e três anos (faria setenta e quatro nesse ano), três anos antes de morrer, em 1993, com setenta e sete anos. «Auto-retrato» começa precisamente com a afirmação epítética de que é «um fulano intratável» (DIONÍSIO, 2009: 350), o que acentua o «distanciamento» pretendido. Ora, a palavra «fulano» pode ter um sentido informal para designar um «indivíduo indeterminado» ou mesmo um sentido pejorativo para indicar um «sujeito qualquer, sem importância» (GDHLP, 2015:

texto, o autor reconhece um percurso de mudanças: «No fundo, as pessoas mudam, eu próprio terei mudado alguma coisa» (DIONÍSIO, 1987: 42).

1918); também o adjetivo «intratável» pode apresentar múltiplos significados, desde o que não se pode «tratar» (ou *retratar*), ao que é «insociável» (GDHLP, 2015: 2245, 3764). Esta incerteza em relação ao sujeito evidencia o esforço crítico do autor para tratar de «longe» o que está «perto» aliado a uma indulgência disfemística em relação a si próprio. Curiosamente, este «fulano intratável» vai associar-se a «outro», Bocage, autor de um soneto como autorretrato na terceira pessoa do singular, ao dizer:

Meão de altura, como o outro, de cabelo mais escasso do que quem quer gostaria de ter, prognatismo muito acentuado, talvez pelo uso do cachimbo a toda a hora durante anos, é afinal um sujeito bem menos austero do que os que o conhecem mal geralmente supõem. Por baixo daquela exigência toda de rigor e de coerência (perante tudo e todos, a começar por si próprio), uma criança espreita. (DIONÍSIO, 2009: 350.)

Encontram-se nesta passagem alguns elementos que se aproximam de traços já apontados: a «austeridade», a «exigência» e o «rigor». O autor refere mesmo «um desejo de perfeccionismo quase doentio» (DIONÍSIO, 2009: 350), o que tem uma correspondência manifesta com as afirmações de *Autobiografia*. Há outros pontos análogos, voltando ao poema «Aniversário»: se um verso diz «[c]onsiderar sem apetite o que se vê», «Auto-retrato» reforça que «come porque tem de ser e só bebe água, detesta demorar-se à mesa» (DIONÍSIO, 2009: 351); se outro verso declara que a vida está «já no fim ou no meio tanto faz», «Auto-retrato» afirma que «morrerá em breve ou daqui a muitos anos» (DIONÍSIO, 2009: 351); se o poema termina com «bem saber / como nunca saber o que é conveniente / ou apenas prudente não dizer», as últimas palavras de «Auto-retrato» são: «Resta saber se sim. O mais prudente é esperar» (DIONÍSIO, 2009: 352).

A mesma inquietação sobre se valeu a pena aparece no poema «Aniversário» («Perguntar se valeu a pena o que se fez / dizer que sim pensar que talvez não»), em *Autobiografia* («Valeu a pena? A vida me ensinou que muito pouco vale a pena, mesmo se a alma nada tem de pequena») e em «Auto-retrato»: «porque, então, talvez não tivesse valido a pena» (DIONÍSIO, 2009: 350). Como afirmado antes, esta inquietação está intimamente relacionada com o fazer poético. Na entrevista que dá a Fernando Assis Pacheco, Mário Dionísio declara que, na «luta que houve durante a [sua] vida entre a escrita e a pintura, [...] a escrita levou sempre a melhor» por ser encarada como

um «dever», e questiona-se novamente: «talvez nem valesse a pena» (DIONÍSIO, 2010: 217).

A propósito da referência à pintura, recorde-se um excerto da secção «Um novo amor» de *Autobiografia*:

Mas certa vez alguma coisa me puxou para a varanda da saleta, roendo o meu cachimbo mal queimado [...] e ali fiquei, com os olhos fixos na massa imensa dos telhados de Lisboa trepando para o Castelo, na rua lá em baixo, muito mal iluminada. [...]. Remoía o meu Antero: «Silêncio, escuridão e nada mais». Crise de solidão. [...]. E, então, sai-me esta, sem desfrutar o escuro do horizonte muito acima dos últimos telhados: «Se eu pudesse pintar!» (DIONÍSIO, 1987: 44.)

Este momento descrito em *Autobiografia* é tomado como fundador de uma nova vontade de expressão artística. O desejo de pintar surge aliado à poesia, ao verso de Antero – à poesia e ao cachimbo. O cachimbo está bem patente no autorretrato de 1945, produzido com a técnica de *gribouillage*, altura em que Mário Dionísio teria vinte e oito ou vinte e nove anos. Entre os vários autorretratos que o artista desenhou ou pintou ao longo da sua vida, destaca-se o de 1945 por ter o cachimbo, a escuridão e o olhar fito – presentes no momento em que alguma coisa «puxou» o poeta para a pintura.

Mário Dionísio começa assim a pintar, passando de uma fase figurativa para uma fase abstrata: o próprio poeta escreve que «gostaria de saber explicar(-[se]) as ocultas razões que, a partir de 63, só [o] deixam (até quando?) fazer pintura abstracta?» (DIONÍSIO, 1987: 50). É de 1972, o ano em que faz cinquenta e seis anos, uma pintura abstrata com o título «Aniversário», o mesmo título atribuído ao poema de 1960. Aproveite-se esta homonímia para explorar brevemente a relação entre os aniversários, os autorretratos e as artes visuais.

Ora, a comemoração dos aniversários, como realizada usualmente hoje em dia, é um fenómeno recente. Na Antiguidade pagã, eram celebrados os aniversários de nascimento dos líderes, com festas públicas semelhantes às dedicadas às divindades, que marcavam mudanças no calendário comum. O estudo *The Lore of Birthdays*, dos antropólogos Ralph Linton e Adelin Linton, sugere que foi no Egito e na Mesopotâmia que o homem começou a comemorar o seu próprio aniversário (LINTON / LINTON, 1952). Com o início do cristianismo, o costume foi abandonado por ser associado às práticas pagãs, contrariando a modéstia recomendada; apenas mais tarde, como referido

antes, os nascimentos de Jesus, de Maria e de João Batista passaram a ser assinalados (SCHMITT, 2007: 810). Jean-Claude Schmitt, no artigo «L'invention de l'anniversaire», sublinha que a palavra latina «*anniversarius*» começou, aliás, por ser usada em relação às datas de morte dos santos, assim como «*dies natalis*», já que a morte marcava o início da vida eterna – os dias de nascimento eram referidos como «*nativitas*», para se distinguirem (SCHMITT, 2007: 810).

De acordo com Ronald G. Witt, em *In the Footsteps of the Ancients*, Albertino Mussato foi a primeira pessoa de que se tem conhecimento desde a Antiguidade a celebrar o seu próprio aniversário (WITT, 2003: 118). Mussato foi uma figura importante em Pádua na viragem do século XIII para o XIV, ocupou cargos políticos, além de ter sido poeta e historiador, sendo considerado um dos primeiros humanistas. Em 1317, escreveu um poema em latim, cujo título, *De celebratione suae diei nativitatis fienda vel non*, pode ser traduzido como «Se o seu aniversário deve ou não ser celebrado» – e note-se que a expressão usada no título não é «*anniversarius*», mas sim «*diei nativitatis*». O poema, que narra factos biográficos de Mussato, começa com a inscrição da idade no calendário. Baseando-se na informação que os pais lhe transmitiram, o autor refere que em 1317 tinha cinquenta e seis anos: «Sexta dies haec est, sunt quinquagesima nobis / (Tempora narrabat si mihi vera Parens) / Musta reconduuntur vasis septemque decemque / Nunc nova post ortum mille trecenta Deum» (*apud* WITT, 2003: 118). No final do poema, Mussato afirma que não deseja celebrar mais aniversários, já que a morte lhe trará uma vida melhor (WITT, 2003: 120-121), lembrando que este acontecimento era então fortemente marcado pela crença na vida eterna. O texto, escrito na altura em que se começa a difundir o relógio mecânico na Europa, mostra bem a crescente importância dada aos ritmos do tempo e às histórias individuais – já se referiram no capítulo anterior os nomes de Petrarca e de Leon Battista Alberti a este respeito.

Durante o Renascimento, a valorização do homem e da sua biografia acentua-se e o autorretrato enquanto prática artística tem um enorme desenvolvimento. Albrecht Dürer é um dos mais prolíficos criadores de autorretratos deste período – pintou ou desenhou mais de quinze, como sublinha James Hall em *The Self-Portrait: A Cultural History* (HALL, 2014: 81). Os seus autorretratos instituem modelos de beleza e alguns têm, além da assinatura e da data, uma inscrição com a idade, como o de 1498 e o de 1500 (HALL, 2014: 81), o que significa que Dürer sabia o ano do seu nascimento. Ora, o

habitual na época era fazer retratos a três quartos, mas o de 1500 é frontal, como as figurações comuns de Cristo. Os traços, aliás, aproximam-se dos geralmente atribuídos a Cristo (a simetria do rosto, o cabelo comprido, o destaque da mão), sugerindo uma associação entre o poder criador do pintor e o poder criador de Deus. A ligação com o divino está também presente na indicação «AD», de «*Anno Domini*», que corresponde às iniciais de Albrecht Dürer. As inscrições estão em lugares destacados ao lado da figuração do rosto: à esquerda, a data – «1500 / AD»; à direita, em latim, o nome, a origem, a indicação de que a *efígie* é dele próprio e a idade, vinte e oito anos – «Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII». Este é um dos autorretratos mais célebres da história da pintura, talvez o primeiro *independente* a ser exposto num local público, em Nuremberga (HALL, 2014: 86) – e a idade aparece expressamente referida.

Rembrandt torna-se também célebre pela criação de retratos e autorretratos. O número elevado de autorretratos que pinta ao longo da vida, desde a juventude até à velhice, não só ilustra de que modo a prática se foi difundindo e desenvolvendo ao longo do tempo, como revela que, para este pintor, os autorretratos acompanharam a sua história de vida. Omar Calabrese defende que os autorretratos de Rembrandt funcionam como «diario biografico [...] all'intenzione di registrare lo scorrere della sua vita in lavori destinati alla visione pubblica», constituindo mesmo «una forma di autobiografia» (CALABRESE, 2010: 320).¹⁹⁵

Também Marc Chagall inclui figurações de si próprio nas pinturas que cria. No quadro conhecido como «L'anniversaire», de 1915, não há a indicação da idade, mas sim uma evocação do momento comemorativo do aniversário, em que a figura feminina segura um ramo de flores na mão. Chagall sublinha a importância da emoção e da memória na sua criação artística, assinalando, em relação ao instante biográfico em que Bella apareceu com um ramo de flores, a comoção sentida num momento concreto que o leva a criar algo mais abstrato: «Pour mon anniversaire de 1915, Bella est venue avec un bouquet. Cette réalité s'est transformée aussitôt en moi, une chimie s'est opérée; la mémoire, le souvenir font de même. [...] De même, je pars d'un choc initial concret et spirituel, d'une chose précise et je vais vers quelque chose de plus abstrait» (MARC CHAGALL, 1959: 264).

¹⁹⁵ Refira-se que o capítulo da obra sobre autorretratos pictóricos em que Omar Calabrese tece estas considerações se intitula «Confessioni. L'autoritratto come autobiografia» (CALABRESE, 2010: 315), o que ilustra o desenvolvimento relacional destas noções.

Outra artista que propõe inúmeros autorretratos é Frida Kahlo. Destaca-se a pintura conhecida como «Autorretrato con el pelo suelto», de 1937, por causa da inscrição que aparece abaixo da figuração do busto feminino: «Aquí me pinté yo, Frida Kahlo, con la imagen del espejo. Tengo 37 años, y es Julio de mil novecientos y cuarenta y siete. En Coyoacán, México, lugar donde nací.» Considerando que a artista nasceu em julho de 1907, verifica-se que a data indicada e a idade não coincidem: em julho de 1947, Frida Kahlo tinha quarenta anos, não trinta e sete. Não obstante, a pintora afirmava que o seu verdadeiro nascimento fora em 1910, ano da Revolução Mexicana (HERRERA, 1983: 4), fazendo com que a inscrição da data e da idade nesta obra revelasse, pelo desfasamento em relação à data de nascimento, o seu comprometimento político.

O último exemplo que se dá é o de Sophie Calle, artista que tem explorado os limites entre a vida pública e a vida privada (HALL, 2014: 268). Entre 1980 e 1993, Calle promove a celebração do seu próprio aniversário, organizando encontros e guardando alguns presentes oferecidos ao longo dos anos como uma espécie de *reliquias autobiográficas* ou *vestigios de afeto*. Em 1998, Calle apresenta na Tate Britain a instalação escultórica «The Birthday Ceremony» com alguns desses objetos, questionando a construção da identidade pela prática de rituais significativos, um dos quais pode ser a celebração do aniversário (MORRIS, 1998).

Assim, desde a figuração do rosto acompanhada de inscrições com o nome e a idade (Dürer, Kahlo) à instalação de objetos associados ao aniversário (Calle), passando pela apresentação do momento celebrativo (Chagall) e pela multiplicidade autorretratística que testemunha a passagem do tempo (Rembrandt), são vários os exemplos de obras que, nas artes plásticas, ligam a prática do autorretrato ao aniversário e à idade, dando conta de uma tradição artística de comemoração do aniversário autoral.

O aniversário é, portanto, um pretexto biográfico para a criação de autorretratos – também na poesia, como confirmam algumas composições portuguesas das últimas décadas, além da de Mário Dionísio, que mostram como esta tradição poética pode ou não trabalhar dados factualmente verdadeiros. Com efeito, um dos poemas mais marcantes da poesia portuguesa do século XX com o título «Aniversário» é de Álvaro de Campos: «No tempo em que festejavam o dia dos meus anos, / Eu era feliz e ninguém estava morto», dizem os primeiros versos do texto publicado na revista *Presença* em 1930 (PESSOA, 2002: 403-405). «Aniversário» apresenta uma dupla

datação, que uma nota editorial esclarece: 15 de outubro de 1929 é a data «fictícia, no fim [do manuscrito], [que] corresponde ao aniversário de Campos»; 13 de junho de 1930 é a «[d]ata real do poema, a do aniversário de Pessoa» (PESSOA, 2002: 606). Não desenvolvendo as questões que a heteronímia pessoana possa suscitar a partir deste poema, repare-se apenas que a datação *incluída* no poema cria um efeito de correspondência autobiográfica com os dados fictícios da vida de Álvaro de Campos, ao mesmo tempo que a datação *excluída* estabelece essa correspondência autobiográfica com os dados conhecidos da vida de Fernando Pessoa: o efeito autobiográfico do poema é procurado a partir de dentro da ficção heteronímica, ainda que pudesse ser conseguido igualmente a partir da obra ortónima, como que sugerindo a ideia antiga de que o poema não deve depender da veracidade factual, mas apenas procurar a verosimilhança. Miguel Torga, com «Madrigal dos cinquenta anos», publicado em *Diário VIII* e datado de 15 de julho de 1957 (alguns dias antes do quinquagésimo aniversário do autor), afirma: «Com as mesmas palavras do passado, / Digo que te desejo, vida!» (TORGA, 2000: 595). Ruy Cinatti publica em 1968 o poema «Aniversário», dedicado ao afilhado António de Avillez, no qual descreve um «dia de anos» com «muita chuva» em que o afilhado «apareceu e teve / [c]onversas graves», levando o autor a «[suster] o ar» e a ouvir «murmurar / mortos que [o] comoveram / no além da [sua] vida» (CINATTI, 1992: 206). O aniversário é aqui considerado como uma data propícia à emoção e à criação poética, pelos encontros e pelas memórias evocadas. Também David Mourão-Ferreira procura revelar com a sua obra uma vivência atenta à passagem do tempo. Os sonetos «Matura idade» referem num tom violento «o [seu] retrato», quando o «regato [se esvazia] às mãos cheias» (MOURÃO-FERREIRA, 2006: 264-265). O soneto «Equinócio» menciona a «espera» resignada da «Morte» a partir da incerteza aprofundada pela meia idade («a gente não sabe»), acentuando a ansiedade pela repetição anafórica da expressão «Chega-se a este ponto» (MOURÃO-FERREIRA, 2006: 205). Ainda de Mourão-Ferreira é a «Sextina I ou canção dos quarenta anos», em que o poeta afirma, sobre as incongruências do envelhecimento: «Sou mais novo do que o escândalo em que vivo» (MOURÃO-FERREIRA, 2006: 271-272). Alberto de Lacerda escreve igualmente alguns poemas comemorativos da idade. Nos textos «Soneto dos vinte e oito anos» e «Soneto dos trinta e quatro anos», canta a vida como uma «viagem inesperada», uma «[a]mbígua maravilha», referindo a data («Oito e vinte anos do século vinte. / Vinte dias de Setembro») e a «ilha» («quase no mar, quase na terra») em que nasceu (LACERDA, 1984: 141, 385). No «Soneto dos trinta e cinco anos», Lacerda fala «da curva / [n]o seu

ponto mais alto e mais sombrio», quando a idade é «[c]inco vezes sete», mas termina tentando resistir à angústia da passagem do tempo: «Metade da vida, não do meu ser. / Totalidade minha até morrer» (LACERDA, 1994: 26). Já «Enigma para os meus quarenta anos» vem datado de «14 de Set. de 1968», dias antes do aniversário do autor, e, encarando o «desconhecido», declara: «Agradeço / (Mistério) / Quase tudo» (LACERDA, 1994: 232). Herberto Helder publica mais recentemente, em *Servidões* (2013), o poema que começa com os versos «saio hoje ao mundo, / cordão de sangue à volta do pescoço», com a data do seu aniversário e a indicação da idade: «23.XI.2010: 80 ANOS» (HELDER, 2015a: 628). O poema «Trinta e nove anos», de António Osório, incluído em *A Ignorância da Morte* (1978), declara que é «um bem maior ainda que me ignorem, / porque é preciso pagar, e caro, a vida» (OSÓRIO, 2009: 73). Diversos poemas de Adília Lopes assinalam idades, como «12 anos», «47 anos», «50 anos», podendo recorrer ao infinitivo ou à primeira pessoa do singular e referir leitura ou escrita: «dias inteiros a ler», «reler poemas», «Talvez escreva / poemas / que já li» (LOPES, 2014: 610, 611, 651). Lembrando os títulos de Alberto de Lacerda, Fernando Pinto do Amaral publica, em 2007, o «Soneto dos 45 anos» (AMARAL, 2007: 128). Neste poema, dirigido a um tu, o autor inclui uma epígrafe de Francisco de Quevedo, que o último terceto recupera, e alude, possivelmente, a versos de Dante e de Camões, contando a «vida» de «procura [...] / no meio da floresta mais escura», em que a «ferida [do amor] / [...] ainda continua a arder sem cura». Termina anunciando que, perante a morte, ficará «[a]penas o amor, que será só / memória de quem és, do pó ao pó / – cinza talvez, mas cinza apaixonada». Finalmente, refira-se o poema «Quarenta e dois», de Pedro Mexia, que descreve o «eu, aos 42», «numa varanda», ao final da «tarde»: «o eu é coisa indistinta [...] / Escrevo, mas tudo o que escreva está submerso pelo queixume / dos pássaros que enchem as árvores e se ouvem no futuro» (MEXIA, 2018: 213).¹⁹⁶

No mesmo sentido, ligando o autorretrato ao aniversário e à idade, considerem-se alguns textos estrangeiros. «Auto-retrato aos 56 anos», de Graciliano Ramos, publicado pela primeira vez em 1948, apresenta uma série de características do

¹⁹⁶ O poema «Aniversário», de Pedro Mexia, hiperboliza ironicamente o gesto de soprar as velas, «trezentas e sessenta / e cinco vezes / a minha idade» (um dia, um ano), pois as velas «eram uma / surpresa e voltavam / sempre a acender-se», denunciando uma certa crueldade dos rituais celebrativos (MEXIA, 2018: 34). Um texto de Adília Lopes, «54-45», fala também das velas do bolo de aniversário, «No dia em que fiz 54 anos, tive um bolo de aniversário com duas velas: uma com um 5 pintado e outra com um 4 pintado», para expor um «palpite» matemático, terminando com esta afirmação: «O que acho engraçado é ter descoberto isto como descobri: por acaso, por uma brincadeira com o bolo de aniversário» (LOPES, 2018: 64-65).

autor como pontos de uma ficha identificativa: «Nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas / Casado duas vezes, tem sete filhos / Altura 1,75 [...] / Usa óculos. Meio calvo. / Não tem preferência por nenhuma comida / Não gosta de frutas nem de doces». O texto, escrito na terceira pessoa, descreve aspetos físicos e psicológicos, afirma tendências políticas, revela preferências variadas. Na sequência das frases, incluem-se algumas informações sobre a escrita, reforçando a ideia de *retrato do autor*: «Escreveu “Caetés” com 34 anos de idade / Não dá preferência a nenhum de seus livros publicados», «Escreveu seus livros pela manhã», «Refaz seus romances várias vezes», «Escreve à mão». Termina dizendo que «Espera morrer com 57 anos» (RAMOS, 1982: contracapa; MIRANDA, 1992: 86). Graciliano Ramos menciona o ano e o local de nascimento, não o dia, mas inclui no seu «Auto-retrato» referência a três idades: a que cumpre no ano em que publica o texto (que remete para o seu ano de nascimento), a que tinha quando escreveu o seu primeiro romance (que estabelece o início da vida literária) e a que deseja como idade para morrer (que, em vez de significar uma vontade de morrer depressa, pode revelar um desejo de *futuro*, consciente da iminência da morte). Um autor que assinala mais do que uma vez na sua obra o próprio dia de aniversário é Dylan Thomas. «Poem in October», escrito na primeira pessoa do singular, menciona o dia em que cumpre trinta anos, precisamente em outubro: «It was my thirtieth year to heaven», «My birthday». Atento à natureza, Thomas rememora a infância e assinala com a data o canto poético: «O may my heart's truth / Still be sung / On this high hill in a year's turning» (THOMAS, 1971: 176-178). «Poem on his birthday» refere o trigésimo quinto aniversário: «He celebrates and spurns / His driftwood thirty-fifth wind turned age». O último verso assinala a *viragem* etária: «As I sail out to die» (THOMAS, 1971: 208-211). De teor político é «Autorretrato a los veinte años» de Roberto Bolaño: o poeta tinha vinte anos quando, em 1973, ocorreu o golpe contra o regime de Salvador Allende, no Chile, levando Augusto Pinochet ao poder. O poema de Bolaño, que se associa à sua participação na resistência, descreve a sensação de medo e de fatalidade ao aproximar a sua face à face da morte: «miles de muchachos como yo, lampiños / o barbudos, pero latinoamericanos todos, / juntando sus mejillas con la muerte» (BOLAÑO, 2008: 4).

Para concluir, volte-se a Mário Dionísio e à sua obra. Apesar dos textos e dos desenhos ou pinturas que propõem autorretratos, não há nenhum poema com esse título. Não obstante, considera-se que «Aniversário» é isso mesmo: um *autorretrato poético*

aos quarenta e quatro anos. Em «Aniversário», a idade e a data aparecem no poema publicado, conseguindo o duplo efeito de um facto biográfico que se inscreve no interior do poema e de um poema que se inscreve numa história de vida autoral. A biografia pede o poema ao mesmo tempo que o poema pede a biografia. Neste sentido, segue-se a proposta de Derrida de que «une date opère comme un nom propre» (DERRIDA, 1986b: 33), inserindo uma marca de individualidade autoral no poema.

Ora, pode não se encontrar uma temática social ou política neste poema, como seria talvez expectável, mas encontra-se uma profunda preocupação com a vida e com a passagem do tempo, encontra-se um texto que se associa a outros textos, que apresentam uma história biográfica, com leituras (viram-se as referências a Pessoa, Antero e Bocage), escrita, pintura, empenhamento político, relacionamento com os outros, necessidade de reflexão e de avaliação.

O título do poema de Mário Dionísio, «Aniversário», aliado aos dois primeiros versos, «Quarenta e quatro anos Uma vida / já no fim ou no meio tanto faz», e à indicação do ano, «1960», condensa no autorretrato do autor a inquietação provocada pelo aniversário na vivência do tempo, pela data que regressa no calendário e que é ao mesmo tempo irrepetível. Para sublinhar essa inquietação, termine-se com um poema de *Terceira Idade*:

LXXXVII

Acaso interessa
a data do nascimento
ou a de agora?

A nossa idade é a do mundo
A dele a nossa

Ao longe lenta uma carroça
leva-nos mortos para o fundo
do tempo

E ele ali mesmo recomeça
a toda a hora
(DIONÍSIO, 2016: 568-569.)

3. AUTOBIOGRAFIAS BREVES

Alguns textos da poesia portuguesa do século XX convocam diretamente a autobiografia, numa linha de esbatimento ou cruzamento das fronteiras entre os diversos géneros literários. Desde obras com o título *Biografia*, como o livro de José Régio (RÉGIO, 2001a: 109) ou o volume da poesia reunida de José Agostinho Baptista (BAPTISTA, 2000), a poemas que anunciam intenções autobiográficas ou metabiográficas, como a composição «A minha história (1877-1901)», de Teixeira de Pascoaes (PASCOAES, 1997: 220-234), ou os poemas com o título «Biografia», de Miguel Torga (TORGA, 2000: 561), Sophia de Mello Breyner Andresen (ANDRESEN, 2015: 392), António Manuel Couto Viana (VIANA, 2004a: 78), Gastão Cruz (CRUZ, 2009: 147),¹⁹⁷ José Agostinho Baptista (BAPTISTA, 2000: 572), Nuno Júdice (JÚDICE, 2000: 758) ou José Tolentino de Mendonça (MENDONÇA, 2014: 67), passando por conjuntos de poemas com o título «Autobiografia», como o que Gonçalo M. Tavares inclui no livro *I* (TAVARES, 2011: 153-168), são diversos os exemplos desta utilização poética de termos associados usualmente à escrita de textos narrativos, em prosa, que se prolongam até à atualidade.

Neste capítulo, consideram-se especialmente os poemas «Minibiografia», de Luiza Neto Jorge, «Biografia (curtíssima)», de Ana Luísa Amaral, e «Autobiografia sumária de Adília Lopes», de Adília Lopes, para pensar de que modo a poesia pode relacionar a prática da autobiografia e do autorretrato:¹⁹⁸

Minibiografia

Não me quero com o tempo nem com a moda
Olho como um deus para tudo de alto
Mas zás! do motor corpo o mau ressalto
Me faz a todo o passo errar a coda.

Porque envelheço, adoeço, esqueço
Quanto a vida é gesto e amor é foda;

¹⁹⁷ Na verdade, o poema «Biografia» de Gastão Cruz é dirigido a um tu («Cresceste lentamente»), falando da «arte fatigada» e da «vida protegida». Já o poema «Os sonhos são a minha biografia» inclui no título o possessivo na primeira pessoa, apresentando em epígrafe os nomes «Mallarmé e Rilke», cujos versos são trabalhados no poema, promovendo uma fusão onírica em que «A poesia aproxima-as [às palavras] / do coração da vida / que as destrói com a sua existência mais forte» (CRUZ, 2009: 229).

¹⁹⁸ Os poemas são transcritos por ordem de nascimento das autoras, não por ordem de publicação.

Diferente me concebo e só do avesso
O formato mulher se me acomoda.

E se a nave vier do fundo espaço
Cedo raptar-me, assassinar-me, cedo:
Logo me leve, subirei sem medo
À cena do mais árduo e do mais escasso.

Um poema deixo, ao retardador:
Meia palavra a bom entendedor.
(JORGE, 2001: 254.)

Biografia (curtíssima)

Ah, quando eu escrevia
de beijos que não tinha
e cebolas em quase perfeição!

Os beijos que eu não tinha:
subentendidos, debaixo
das cebolas

(mas hoje penso
que se não fossem
os beijos que eu não tinha,
não havia poema)

Depois, quando os já tinha,
de vez em quando
cumpria uma cebola:

pérola rara, diamante
em sangue e riso,
desentendido de razão

Agora, sem contar:
beijo ou cebolas?

O que eu não tenho
(ou tudo): diário
surdo e cego:

vestidos por tirar,
camadas por cumprir:

e mais:
imperfeição
(AMARAL, 2010: 635-636.)

Autobiografia sumária de Adília Lopes

Os meus gatos
gostam de brincar
com as minhas baratas
(LOPES, 2014: 71.)

A partir destes textos, pretende-se desde já chamar a atenção para dois pontos: primeiro, que a poesia cita a autobiografia desafiando os seus postulados e questionando até a possibilidade de existência de um género autobiográfico nos termos em que geralmente é entendido – «Haverá biografia?», pergunta Luís Quintais num texto em prosa poética no qual relata um hábito da infância, contribuindo para acentuar a instabilidade genológica relativa a esta matéria (QUINTAIS, 2014: 79); segundo, que uma proposta poética de autobiografia pode afinal ser uma estratégia para a construção de um autorretrato.

No género autobiográfico, cuja classificação é discutida por vários autores, como Philippe Lejeune ou Georges Gusdorf, têm sido *incluídos* diferentes tipos de textos. Georges Gusdorf prefere a expressão *écritas do eu* («écritures du moi»), na qual engloba autobiografias, diários, autorretratos, cartas, entrevistas e fragmentos de vários tipos (GUSDORF, 1991a: 171). A poesia tem ocupado um lugar marginal nestes estudos, sendo disso exemplo a definição de autobiografia como um texto em prosa que Philippe Lejeune apresenta em *Le pacte autobiographique*, como referido anteriormente (LEJEUNE, 1975: 14). A abordagem de Lejeune à autobiografia é retomada nas suas publicações subsequentes, nas quais admite a existência de autobiografias em verso, conforme a citação, apresentada na INTRODUÇÃO, do capítulo «Autobiographie et poésie» de *Signes de vie (Le pacte autobiographique, 2)* (LEJEUNE, 2005: 45). No entanto, ao corrigir ironicamente a primeira definição, Lejeune insiste na raridade de uma autobiografia escrita em verso – e a desconfiança é justificada, considerando as suas tentativas explicativas, depois de ler os três poemas apresentados acima, que constituem desafios ou provocações a qualquer definição estável do género.

Sendo impossível encontrar uma descrição consensual de autobiografia, uma das ideias mais debatidas e citadas para caracterizar o género autobiográfico, pensada precisamente por Lejeune para textos em prosa, tem sido a da existência de um pacto

autobiográfico entre o autor (simultaneamente autor, narrador e personagem) e o leitor (LEJEUNE, 1975: 15), que implique referencialidade e promova a ideia de verdade factual: «Pour qu'il y ait autobiographie [...], il faut qu'il y ait identité de l'*auteur*, du *narrateur*, et du *personnage*» (LEJEUNE, 1975 : 15), «Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels*» (LEJEUNE, 1975: 36).¹⁹⁹ Criticando Lejeune, Gusdorf assinala que a verdade autobiográfica não é precisa nem rigorosa, situando-se entre a realidade e a imaginação (GUSDORF, 1991b: 475). Neste sentido, Lejeune reformula a sua ideia inicial de pacto autobiográfico, propondo que o mais relevante para a sua existência é a expressão de uma intenção de sinceridade, «Un autobiographe, ce n'est pas quelqu'un qui dit la vérité sur lui-même, mais quelqu'un qui dit qu'il la dit» (LEJEUNE, 1998: 125), assumindo ser necessário valorizar no texto os traços técnicos e estilísticos. Outra ideia proposta por Gusdorf, como postulado de toda a literatura autobiográfica, é a da centralidade do eu, recorrendo à própria constituição do equivalente em francês da palavra «auto-bio-grafia» para analisar os diversos aspetos da escrita autobiográfica: «Le premier postulat de l'auto-bio-graphie est donc celui de la *centralité* du Moi» (GUSDORF, 1991b: 239), defende o pensador francês em vários momentos da sua obra (GUSDORF, 1991b: 226, 245, 252, 316).

O que são então estes textos de Luiza Neto Jorge, Ana Luísa Amaral e Adília Lopes? Os títulos apontam no sentido da autobiografia, mas pode dizer-se que são autobiografias? Parte-se da constatação mais (in)segura: são poemas. E estes três poemas podem ser lidos inclusivamente como textos sobre a própria poesia. A forma, em verso, remete desde logo para a composição poética. O texto de Luiza Neto Jorge é mesmo um soneto, de quatro quadras e um dístico, com visível preocupação formal, também quanto à estrutura das rimas. Os poemas de Ana Luísa Amaral e de Adília Lopes não apresentam rima nem uniformidade métrica, tendo uma estrutura estrófica de dísticos, tercetos ou quadras (o poema de Adília Lopes é apenas um terceto) e adotando o verso livre. São poemas líricos, escritos em verso, respeitando até, no caso de Luiza Neto Jorge, uma tradição poética de formas e rimas. No entanto, citam um género

¹⁹⁹ «Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels*: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une “réalité” extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non “l'effet de réel”, mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un “pacte référentiel”, implicite ou explicite» (LEJEUNE, 1975: 36).

literário que habitualmente não se associa à poesia: a autobiografia. Autobiografia, pois a marca do «auto-» está presente no próprio título, no caso de «Autobiografia sumária de Adília Lopes» (o texto inclui os pronomes possessivos «meus» e «minhas») ou no próprio corpo do poema, por meio de pronomes e de flexões verbais, nos casos de «Minibiografia» (sete vezes «me» e diversos verbos conjugados na primeira pessoa: «envelheço, adoço, esqueço») e de «Biografia (curtíssima)» (quatro vezes «eu» e também diversos verbos conjugados na primeira pessoa: «escrevia», «penso», «tenho»).

Nos três títulos, além do elemento comum da «biografia», há também o elemento afim da brevidade formal: «Mini-», «(curtíssima)» e «sumária». Os títulos parecem apresentar textos autobiográficos breves, como que reconhecendo que a prática da autobiografia se consubstancia geralmente na escrita de textos extensos ou de livros, sendo que o título do poema de Adília Lopes é incluído no título do livro em que é publicado: *A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária)* (1987). Estas ressalvas expressas nos títulos dos poemas parecem funcionar como validação da escrita da autobiografia em modo poético: *atenção, o que se segue é uma (auto)biografia, mas é diferente das convencionais, porque é muito curta*. As autoras admitem a possibilidade de escrever um texto mais longo, mas optam por um texto breve, elíptico. A *elipse* é precisamente a figura apontada por Derrida para definir a poesia, no ensaio *Che cos'è la poesia?*, no caso de se querer arriscar uma definição em apenas duas palavras (DERRIDA, 2003: 9). A vocação do poema é ser elíptico, qualquer que seja a sua extensão real (número de sílabas, de versos, de estrofes), porque a sua forma é finita e limitável. Não interessa agora discutir a validade de considerar uma obra poética como *poema contínuo* (lembrando Herberto Helder), mas atentar apenas na ideia de poema como composição de um certo número de palavras escolhidas e dispostas numa sequência formalmente demarcada. É essa forma breve que é suscetível de ser memorizada, de ser aprendida de cor-*coração*, recorrendo novamente a Derrida e à outra palavra escolhida para a definição de poesia (DERRIDA, 2003: 9). Estes poemas, curtos, facilmente memorizáveis, são então o resultado de uma escolha sobre as propostas enunciadas nos títulos. São uma resposta possível às perguntas: Como pode a autobiografia caber no poema? O que se vai contar da autobiografia no poema? O que se pode saber de cor sobre a autobiografia?

A autobiografia cabe no poema como «[m]eia palavra a bom entendedor», usando a expressão de Luiza Neto Jorge. Aliás, nenhuma autobiografia poderá incluir

todas as palavras de uma vida, qualquer que seja a sua extensão. Toda a autobiografia é elíptica por natureza, mas há que ponderar o *grau* da elipse. Nestes poemas, é tão acentuado que parece produzir uma desistência do dizer narrativo, mas não uma desistência do dizer. Para este dizer poético é preciso um «bom entendedor», já que os poemas se expõem ao perigo de ser ignorados, como o *poema-ouriço* na estrada do texto de Derrida (DERRIDA, 2003: 9). Neste sentido, estas três composições aqui em análise podem ser lidas como artes poéticas, por questionarem a *singularidade* da poesia a propósito da autobiografia.

«Minibiografia» de Luiza Neto Jorge, poema publicado na revista *Pravda*, em novembro de 1988 (poucos meses antes da morte da autora, em 1989),²⁰⁰ e depois incluído em *A Lume* (1989), na secção «Postais Antigos», propõe, como já se referiu, a ideia de «[m]eia palavra a bom entendedor», confiando no poder semântico e imagético da palavra, na carga «agudíssima» do poema (JORGE, 2001: 57-58). O que a autora *deixa* da sua vida, que não alinha «com o tempo nem com a moda», é uma «[m]eia palavra» – o poema. «Minibiografia» começa com uma negação do tempo. Porém, no primeiro verso, negar o tempo não é negar a sua passagem, mas negar os costumes da sua época, porque é a autora que vai definir a sua própria «moda», é ela que «[quer]» e decide, como um «deus». Apesar dessa superioridade, a poeta é limitada por um «motor corpo», que, como as máquinas, pode sofrer e provocar «mau[s] ressalto[s]» no seu movimento, com a rapidez e o impacto que a interjeição onomatopaica «zás» indica. São os «mau[s] ressalto[s]» que fazem «errar a coda». A palavra «coda», com várias aceções, desde a antiga, *cauda*, às atuais ligadas à linguística e à música, acentua uma ideia de falta de alinhamento final. Há nesta «Minibiografia» uma insistência na diferença: «diferente me concebo». O poder de decisão vira do «avesso» os papéis convencionais do «formato mulher» e da submissão ao divino: nesta obra a comparação é com um «deus» e não com Deus, porque o Deus único parece não existir. Aliás, quem anuncia a morte é a irónica «nave [...] do fundo espaço», que rapta e assassina e à qual a autora há de «[ceder]».

Já a sequência paronímica «envelheço, adoeço, esqueço», num sentido diferente do primeiro verso, admite a passagem do tempo, constituindo um exemplo de como este recurso estilístico pode ser na obra de Neto Jorge um «desafio à capacidade imaginativa

²⁰⁰ A versão do poema publicada na revista *Pravda* tem ligeiras diferenças nos dois primeiros versos da segunda estrofe: «Agora adoeço, envelheço, esqueço / O quanto a vida é gesto e amor é foda» (JORGE, 1988: 15).

da descrição», nas palavras de Fernando Cabral Martins (MARTINS, 2001: 15). Neste caso, a paronomásia condensa em três palavras o que pode ser uma história de vida – «envelheço»: *vivo, desde que nasço, envelheço*; «adoeço»: *aproximo-me da morte*; «esqueço»: *morro*. O corpo perde a energia do movimento, «[esquece] / Quanto a vida é gesto e amor é foda».²⁰¹ Também a associação por antanáclase entre «cedo», advérbio, e «cedo», verbo, dá conta da passagem do tempo, da doença que pode provocar a morte antes do que seria expectável e da morte como cedência à doença – a morte, que é por perífrase «[a] cena do mais árduo e do mais escasso».

Afirma-se então com este poema a existência de um corpo que escreve a «[m]eia palavra a bom entendedor» do poema num contexto adverso, de «resistência», como sugere António José Sá Moura da Cruz: «Esta opacidade da linguagem de Luiza Neto Jorge é uma forma de resistência ao tempo (social, político) em que esta poesia foi escrita» (CRUZ, 2007: 119). Não obstante, esta «resistência» em relação ao tempo não implica necessariamente uma «resistência» em relação à tradição poética, pois a forma escolhida é uma forma da tradição. A «[m]eia palavra» pode remeter para a elipse do poema, na linha de Derrida, e o «bom entendedor» para aquele que o encontra e o sabe de cor: o «retardador», a posteridade²⁰² (na verdade, «ao retardador» não tem um sentido unívoco, podendo ser entendido, por exemplo, como *aquele a quem se deixa ou o modo como se deixa*).

O texto de Ana Luísa Amaral, publicado mais recentemente como inédito em *Inversos* (2010), o volume de poesia reunida da autora entre 1990 e 2010, também admite a leitura como arte poética – a abertura com um «Ah», manifestando uma emoção, afirma desde logo o lirismo da sua poesia. O poema vai desenvolver este «Ah», como na formulação de Valéry – «Le lyrisme est le développement d'une exclamation» (VALÉRY, 1941: 146) –, mostrando a «*voix en action*» de alguém que escreve na primeira pessoa (VALÉRY, 1941: 146-147).²⁰³ Depois da interjeição inicial, o poema segue com a utilização de um verbo no pretérito imperfeito e de uma exclamação: «Ah,

²⁰¹ Adília Lopes retoma esta formulação, num poema que poderia ser dirigido à «senhora» Luiza Neto Jorge: «O amor / é foda / o amor / é boda / (a senhora sabe / da poda?) / o amor / está sempre / fora / de moda» (LOPES, 2014: 377-378).

²⁰² Segundo Beaujour, «l'autoportrait, toutefois, ne s'adresse pas seulement aux survivants immédiats (puisqu'il peut être publié du vivant de l'auteur) ni aux seuls héritiers directs, mais à toute la postérité» (BEAUJOUR, 1980: 231).

²⁰³ Noutro texto de *Tel quel*, Valéry desenvolve a ideia de que «[l]e lyrisme est le genre de poésie qui suppose la *voix en action* – la voix directement issue de, ou provoquée par, – les choses que l'on voit ou que l'on sent comme *présentes*» (VALÉRY, 1941: 146-147).

quando eu escrevia / de beijos que não tinha / e cebolas em quase perfeição!» O verbo «escrever» aparece no primeiro verso, como que sugerindo que esta «Biografia (curtíssima)» é sobre o eu que escreve, podendo o poema ser também o desenvolvimento da exclamação inicial relativa à própria possibilidade da escrita poética.²⁰⁴

O poema trabalha a relação entre a poesia e a vida, sugerindo que os factos biográficos aparecem subentendidos debaixo das camadas do poema-cebola. Esta «Biografia [...]» de Ana Luísa Amaral desenrola-se em torno da dicotomia beijos-cebolas: não há propriamente aqui uma enumeração de factos cronológicos em relação à vida, mas expõe-se o ato de escrever, o ter ou não beijos, o haver ou não cebolas. Podem observar-se estes dois campos na obra: de um lado, estarão os beijos, o desejo, o amor; e, do outro, as cebolas, as batatas, as ervilhas,²⁰⁵ muitas vezes mencionadas ao falar sobre o processo de escrita, como se houvesse uma tensão entre a experiência (nomeadamente amorosa) e a escrita. A história de vida da autora constrói-se poeticamente em torno desta tensão.²⁰⁶ As cebolas, que podem definir um campo doméstico (cozinha, despensa),²⁰⁷ são metáfora das várias «camadas» do mundo, da pessoa, do poema.²⁰⁸ Há assim um aproveitamento da carga cultural historicamente associada ao feminino para o próprio fazer poético, já que, como assinala Anna M. Klobucka, em *O Formato Mulher. A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*, «[a] relação simbólica entre a casa e a mulher, ou entre o espaço doméstico e a identidade feminina, constitui, como é evidente, um dos truísmos do imaginário cultural do Ocidente» (KLOBUCKA, 2009: 222). A poesia aparece quando há solidão,

²⁰⁴ Em relação à exclamação poética, Jacques Derrida, a propósito de Paul Celan, afirma que «Le poète s'exclame – devant le miracle qui rend possible la clameur, l'acclamation poétique: le poème parle! et il parle à la date dont il parle!» (DERRIDA, 1986b: 22).

²⁰⁵ São inúmeros os versos de Ana Luísa Amaral que, ao longo da sua obra, referem cebolas, batatas, ervilhas e afins, mostrando como estas palavras compõem o léxico da autora e contribuem para pensar o próprio trabalho poético (AMARAL, 2010: 19, 44, 46, 75-76, 99-100, 161-162, 203, 310, 554-555, 598-599, 635-636). O poema «Ritmos» é expressivo neste sentido: «E descascar ervilhas ao ritmo de um verso: / [...] / o prazer da partilha: cebola, azeite / blues desconcertantes, metamorfose em / refogados rítmicos // (Debaixo do fogão / só o silêncio frio)» (AMARAL, 2010: 44).

²⁰⁶ A obra de Florbela Espanca afirma o poder da experiência amorosa na configuração do eu poético, mas não exclui a escrita do enlevo amoroso: os sonetos «Eu...» e «Eu» sugerem um percurso que vai de «Eu sou a que no mundo anda perdida» (ESPANCA, 2009: 176) até «Andava a procurar-me – pobre louca! – / E achei o meu olhar no teu olhar, / E a minha boca sobre a tua boca!» (ESPANCA, 2009: 270).

²⁰⁷ O poema «Metamorfoses» apresenta o «gabinete / de trabalho: / uma despensa» (AMARAL, 2010: 35).

²⁰⁸ Numa entrevista, Ana Luísa Amaral refere que as cebolas são uma metáfora que explora «[a]s várias camadas de que o mundo é feito, as várias camadas de que uma pessoa se compõe, os diferentes sentidos de que um poema se pode revestir» (apud RIBEIRO, 2011b: s.p.).

quando não há «beijos» nem «outros».²⁰⁹ As cebolas são aqui viradas do «avesso», deixam de ser as cebolas domésticas para ser «pérola rara», «diamantes / em sangue e riso». A palavra «avesso», usada também no texto de Luiza Neto Jorge, é uma das mais fortes do léxico de Ana Luísa Amaral, para falar sobre a própria escrita da poesia. Aliás, o título da poesia reunida, *Inversos*, tem uma relação com o avesso, estabelecida desde logo no título do poema «Inversos: do avesso» (AMARAL, 2010: 436-437).²¹⁰ O «avesso» aparece muitas vezes ligado à escrita: «Avessos contos de fadas», «Orfeu do avesso», «os meus avessos / de poema», «do avesso / em verso» (AMARAL, 2010: 131-132, 177, 356, 552). É de notar também a relevância da utilização dos dois pontos e do travessão na poesia de Ana Luísa Amaral como mais um sinal da possibilidade de escrever e de ler num sentido ou noutro, de ver o *reverso* dos versos e do poema.

No caso de Adília Lopes, a ligação com a arte poética não é tão clara, já que não há nenhuma referência explícita à escrita de poesia em «Autobiografia sumária de Adília Lopes» (ainda que o título inclua a «-grafia»), publicado em *A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária)* (1987). Não obstante, é possível arriscar uma leitura deste poema como a afirmação de uma arte poética. Uma linha válida de interpretação, dirigida a um pretendo «bom entendedor», poderia ler todo o poema metaforicamente, entendendo «gatos» em sentido figurado, como criador hábil e astuto, e encontrando em «baratas» um real quotidiano e menor (mas vivo, concreto e resistente), sendo a brincadeira («brincar») o *jogo bastante perigoso* do fazer poético, aproveitando o título do primeiro livro de Adília Lopes, *Um Jogo Bastante Perigoso* (1985). Mas o poema pode ser lido literalmente, sem perder a ideia de arte poética, porque o próprio poema, lido literalmente, é um exemplo vívido de como a autora, cujo nome é mencionado no título, faz esse jogo poético ao escrever uma «Autobiografia sumária de Adília Lopes» com três versos que falam sobre o hipotético facto quotidiano e menor de os seus gatos brincarem com as suas baratas: «Para mim é tudo literal», escreve em *Bandolim* (2016) a poetisa (LOPES, 2016a: 123). Há nesta relação entre um título de cinco palavras e um poema de dez um lado lúdico que se liga à ideia de brincadeira, o que não tira seriedade à proposta da autora, para quem, seguindo a formulação de *Estar em Casa* (2018), «a literatura continua a ser [...] uma coisa muito

²⁰⁹ Na mesma entrevista, Ana Luísa Amaral cita Mayakovski para defender que a «literatura e a felicidade não se coadunam» (*apud* RIBEIRO, 2011b: s.p.).

²¹⁰ Num texto sobre a sua própria poesia, Ana Luísa Amaral justifica a escolha do título *Inversos* para a obra poética reunida com esta possibilidade de leitura: «estar nos versos, mas ser neles do/no avesso» (AMARAL, 2013: 11).

séria» (LOPES, 2018: 42). Ou seja, a interpretação literal pode chegar a um lugar semelhante ao da interpretação metafórica e até ultrapassá-lo.

Ricardo Araújo Pereira relata, na crónica «Boca do Inferno: Uma reflexão acerca de lixo», que numa entrevista com Adília Lopes apresentou uma interpretação metafórica de «Autobiografia sumária [...]», com a qual se identificava pessoalmente: «[o]s meus gatos, isto é, aquilo que em mim é felino, arguto, crítico [...], aquilo que em mim é perspicaz – e até cruel – gosta de brincar com as minhas baratas, ou seja, com aquilo que em mim é repugnante, negro, rasteiro, vil» (PEREIRA, 2009: s.p.). Depois de ter explanado a sua interpretação perante Adília Lopes, a autora «[d]isse o seguinte: “Pois. Bom, comigo, o que se passa é que eu tenho gatos. E tenho também baratas, na cozinha. E os gatos gostam de ir lá brincar com elas.” E depois exemplificou, com as mãos, o gesto que os gatos faziam com as patinhas» (*apud* PEREIRA, 2009: s.p.). A partir da leitura desta crónica, Ana Bela Almeida, no estudo *Adília Lopes*, considera que «[a] resposta de Adília Lopes [...] parece menos propícia à interpretação simbólica dos animais dos versos do que à aceitação da inevitabilidade do sofrimento, repetido diariamente», realçando que «[a] brincadeira entre gatos e baratas só pode ser um jogo de vida ou de morte» (ALMEIDA, 2016: 74) – uma luta «corpo a corpo», recorrendo à expressão de «Arte poética», que fala também de «uma questão de vida ou de morte» (LOPES, 2014: 12-13). «Autobiografia sumária [...]» é, portanto, como que uma execução da arte poética proposta e seguida pela autora no próprio poema. A poesia é um jogo, um desafio de «apanhar um peixe / com as mãos» (LOPES, 2014: 12-13), que pode conciliar contrários e ser, também por isso, muito perigoso: um título longo e um poema curto; um título aparentemente sério, que nomeia um género literário, e um poema que desafia o seu sentido, fugindo às convenções que haja sobre o assunto e introduzindo até elementos possivelmente repugnantes; um efeito cómico (desconcertante e inesperado) e um efeito trágico (pela violência e pela solidão humana que pode sugerir).

Além disso, os gatos ligam-se afetivamente à experiência literária da autora, não só porque Adília Lopes afirma que foi desde o desaparecimento da gata *Faruk* que começou a escrever na juventude, sem nunca mais ter parado,²¹¹ mas também porque

²¹¹ Numa entrevista, Adília Lopes conta que escrevia na infância e na adolescência e que depois passou uma época sem escrever, até que «aconteceu uma coisa (e isso é a vida), uma gata minha desapareceu, a *Farrouc*, e eu pensei que ela não voltava, e então naquela angústia de não saber da gata, comecei a escrever um poema sobre a gata no meu diário, e a partir daí nunca mais parei de escrever poemas, e

os gatos estão ligados à primeira memória de prazer da leitura, como se lê em «Memória»: «O primeiro livro de que me lembro de ter gostado muito foi um livro para crianças com ilustrações a cores. Eram uns gatos que entravam numa casa [...]» (LOPES, 2014: 673).

«Autobiografia sumária [...]», pela relação que estabelece entre o título e o terceto, abre-se a múltiplos sentidos quanto à possibilidade de um poema como autobiografia: a história de vida não cabe no poema, pelo que não vale a pena tentar uma narrativa cronológica; uma autobiografia é uma história da circunstância do eu, do seu contexto, e não uma história da vida interior de uma individualidade; a autobiografia é uma sucessão (criteriosa ou aleatória) de «incidentes» («microbiografias») que se seguem no tempo, aproveitando as palavras da autora (*apud* DIOGO / SILVESTRE, 2001: 21); a veracidade factual dos elementos de uma autobiografia não pode nunca ser totalmente garantida. A este propósito, recorde-se uma entrevista em que Adília Lopes afirma que «[o que escreve] é sempre autobiográfico, mas [...] “quanto mais insincero mais sincero”» (*apud* MARGATO, 2001: 36), esclarecendo: «[p]or exemplo, eu digo [...], “tenho uma doença mental, tenho um eczema”, tenho uma doença mental é verdade, mas não tenho um eczema» (*apud* MARGATO, 2001: 36). Este jogo com a verdade factual do enunciado poético é recorrente na obra de Adília Lopes: «Nasci em Portugal / não me chamo Adília» (LOPES, 2014: 291).

Relativamente à leitura de um *pacto autobiográfico* sugerido pela obra de Adília Lopes, as posições críticas têm divergido. Por exemplo, Anna M. Klobucka assinala que «Adília Lopes [...] explicitamente rejeita o “pacto autobiográfico” da identidade entre o/a autor/a, o sujeito e o objecto da enunciação», quer nos termos em que foi originalmente formulado por Lejeune, quer «nas reiteraões mais recentes em que Lejeune insiste apenas em preservar a promessa da sinceridade» (KLOBUCKA, 2009: 282). Já Rosa Maria Martelo destaca «[o] contrato de leitura autobiográfica projectado pela poesia adiliana», embora não o faça depender da fidelidade à vida: «não me interessa discutir até que ponto ela [essa contratualização autobiográfica] é fiel à vida, basta-me constatar a sua existência na obra» (MARTELO, 2010: 245). Noutros termos, Ana Bela Almeida defende que, na obra de Adília Lopes, «o pacto de leitura assenta sempre sobre um mal-entendido» (ALMEIDA, 2016: 12) e que a «indeterminação dos

depois a gata apareceu» (*apud* CORTEZ / MESTRE, 2001: 7). O nome *Faruk* aparece em alguns lugares da obra com esta grafia, como no texto «Faruk e Amorinhos» (LOPES, 2016a: 183-184).

gêneros literários em que se move [...] funciona como elemento transgressivo» (ALMEIDA, 2016: 16-17). Ora, é possível constatar que Adília Lopes trabalha poeticamente materiais autobiográficos (verificáveis) e insiste em diversos pontos da obra na pretensão de uma ligação entre a sua vida e a sua poesia: «os meus textos são [...] cerzidos com a minha vida» (LOPES, 2014: 443-444), «Adília e eu / quero coincidir / comigo mesma» (LOPES, 2014: 335). No entanto, é também possível observar o contrário, ou seja, que Adília Lopes assume que os supostos factos autobiográficos que anuncia não se verificaram (ou não são verificáveis) e que é inevitável que a sua vida e a sua poesia não coincidam: «Para escrever / é preciso / ter pouco / que fazer // (tirando / esta quadra / não consegui hoje / escrever mais nada)» (LOPES, 2014: 390-391), «A poetisa / não é / uma fingidora // Mas / a linguagem-máscara / mascara» (LOPES, 2014: 572). Ou seja, se há uma proposta de pacto, ela é posta em causa pela própria poesia que a enuncia.

O suposto facto autobiográfico contado no poema põe o sujeito num ponto de observador e ao mesmo tempo de soberano: os gatos são «meus», as baratas são «minhas». Como assinala Osvaldo Manuel Silvestre em relação à obra de Adília Lopes, «o sujeito, enfim, tanto recua para uma posição enunciativamente discreta (ainda que sempre manipuladora e não neutra) [...], como ocupa o centro do palco, num desdobramento de máscaras entre o melodramático e o sádico displicente» (SILVESTRE, 1999: 41). Neste caso, a posição é «discreta», mas «não neutra». Compare-se «Autobiografia sumária [...]» com o autorretrato do pintor de iluminuras Hildebert, do século XII, em que se apresenta uma cena na qual o iluminador interrompe o seu trabalho para atirar uma esponja a um rato que foi à sua mesa procurar comida, tendo o seu livro aberto uma indicação em latim: «Pessime mus, saepius me provocas ad iram. Ut te deus perdat» («Rato péssimo, provocas-me a ira com frequência. Que Deus te destrua») (HALL, 2014: 27-29). No desenho, o nome do retratado vem inscrito por cima da sua imagem e por cima do desenho da mesa vem a indicação: «Mensa Hildebert» («A mesa de Hildebert»). Em ambos os casos, poema e desenho, há um sentido de posse e de hierarquia. No desenho, o iluminador encontra-se no seu ambiente de trabalho e distrai-se por causa de um rato. No poema, a cena que é sugerida como uma «imagem» fotográfica, em «versos *flash*» (ALMEIDA, 2016: 36), ocorre presumivelmente no espaço doméstico, onde coabitam a autora, os seus gatos e as suas baratas. O espaço doméstico, tal como em Ana Luísa Amaral, é na obra de Adília Lopes um espaço associado à

escrita, sendo várias as referências à casa na sua poesia: «Louvor do lixo» (LOPES, 2014: 445-446), «Fim de tarde em Lisboa» (LOPES, 2014: 555-556), «A casa» (LOPES, 2014: 565), «A minha casa» (LOPES, 2014: 569), «Esta casa» (LOPES, 2014: 686). É em casa que Adília *faz e se faz*: «Faço-me / em casa // Sou caseira / como se diz / da mousse / e do pudim / no restaurante // (a tia Paulina / dizia restaurã) // Caso-me / com a casa [...]» (LOPES, 2014: 492-493). A cena dos gatos e das baratas ocorre então neste lugar do *fazer* e a observação funciona quase como uma *still life* (usa-se a expressão em inglês por incluir a palavra «life», apesar de ter o sentido de *natureza morta*, já que aqui se referem gatos e baratas). Não é uma *distração* desagradável, como no caso de Hildebert, é antes uma *motivação* poética: o trabalho não é impedido pela observação, é beneficiado por ela. E aqui está a autora, no seu contexto doméstico, a aproveitar as aparentes insignificâncias quotidianas para a produção poética.

Este episódio, ao ser selecionado para «Autobiografia sumária [...]» e ao ser apresentado no presente do indicativo, como um facto (*os gatos de Adília Lopes gostam de brincar com as suas baratas*), parece indicar a ideia de repetição. Esta cena ocorre frequentemente, repete-se, e talvez seja por isso que vale a pena incluí-la em «Autobiografia sumária [...]». Noutro poema, Adília refere: «Regresso / a casa // Fico / para sempre / junto de mim / e dos gatos» (LOPES, 2014: 589). A casa é o lugar do eu e dos gatos e tem este sentido de permanência, do «sempre». Os gatos podem mudar (é possível seguir na obra de Adília Lopes a menção a gatos diferentes),²¹² mas esta cena ou outra semelhante pode repetir-se. Em «Autobiografia sumária [...]», um facto banal do quotidiano ocorre no espaço de trabalho da autora, *provocando* um poema, podendo significar por extensão que é frequente que factos banais do quotidiano *provoquem* poemas. Assim sendo, todos os poemas estariam neste poema, que concentraria todos

²¹² Além de várias referências a gatos ao longo da obra, há em «(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)» a identificação da *Ofélia* e do *Guizos* e a indicação de que «Os meus gatos já deixaram há muito de brincar com as minhas baratas. A Ofélia tem 12 anos, seis meses e sete dias. O Guizos, segundo o Dr. Morais, tem 9 anos. Entretanto gatos morreram, gatos desapareceram. Estou a escrever isto no computador e não sei do Guizos há três dias» (LOPES, 2014: 418). Noutros pontos da obra, pode ler-se que o *Guizos* morreu, já que a dedicatória de *A Mulher-a-dias* (2002) é «Para o Guizos (morreu a 31.I.2001)» (LOPES, 2014: 442), tal como a *Ofélia*, pois a dedicatória de *César a César* (2003) é «Para a minha gata Ofélia (morreu a 14.X.2001, nasceu a 1.IV.1987)» (LOPES, 2014: 521). É a propósito de considerações sobre os gatos que Adília Lopes escreve numa nota final de *César a César*: «Corro o risco de parecer ridícula e impudica ao escrever estas coisas. O poeta precisa de correr riscos e o do ridículo é um dos mais necessários» (LOPES, 2003a: 87). O livro *Ovos* (2004) é dedicado a novos gatos: «Para o Mémé e para a Lu» (LOPES, 2014: 524), acrescentando em «Nota 1» que «Para os meus gatos Lucinda (Lu) e João Paulo (Mémé) escrevi sete poemas» (LOPES, 2014: 558-560). Em *Capilé* (2016), um texto datado de «9/11/15» declara: «Fui salva pelos gatos» (LOPES, 2016b: 44). *Estar em Casa* (2018) termina com o poema: «A minha gata Lu morreu / está sempre viva / mas agora não lhe posso / dar festinhas» (LOPES, 2018: 81).

esses factos quotidianos. Recordem-se mais dois textos para ilustrar a leitura neste sentido: «Uma borboleta castanha / [...] / veio para dentro de casa / [...] / estamos aqui as duas / há horas / ela muito quieta / eu sempre inquieta» (LOPES, 2014: 657) e «Os peixinhos-de-prata / roem o meu diário / eu não me importo / (não é bem assim)» (LOPES, 2015: 25). Aqui, há novamente episódios *menores* com bichos que são a matéria do poema. Mas não há uma queixa em relação aos bichos, um desejo de que desapareçam como no caso de Hildebert, manifesta-se antes uma inquietação, resultante da observação de um facto aparentemente banal, que leva à escrita. E essa é a autobiografia da autora – da autora Adília Lopes, porque é de Adília Lopes que se trata.²¹³ «Adília Lopes e Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira são uma e a mesma pessoa. *São eu*» (*apud* DIOGO / SILVESTRE, 2001: 18), como «eu sou eu»²¹⁴ e «a = b»,²¹⁵ considerando que o «verbo ser não é igual a ser igual» (LOPES, 2014: 412), mas «[a] Adília Lopes é água no estado gasoso, a Maria José é a mesma água no estado sólido» (*apud* DIOGO / SILVESTRE, 2001: 18-19). Dos três textos selecionados para este capítulo, o de Adília Lopes é o único que indica o nome, neste caso no título, além de incluir também o prefixo «auto-», como que insistindo na ideia de si própria como Adília Lopes. Os poemas de Luiza Neto Jorge e de Ana Luísa Amaral não fazem qualquer referência ao nome, apenas apresentam os pronomes e os verbos flexionados na primeira pessoa do singular, por oposição ao de Adília Lopes, que apresenta o nome, mas não inclui pronomes pessoais nem verbos flexionados na primeira pessoa do singular. Aqui, o nome é uma assinatura dentro do poema, é uma inscrição que liga de forma permanente o nome ao texto (como o autorretrato de Hildebert liga o nome ao desenho), é uma afirmação do nome autoral, literário, que não corresponde neste caso ao nome civil.

O poema «Autobiografia sumária [...]» é o último do livro de Adília Lopes em que foi publicado, *A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária)*, e o seu título integra, portanto, o título do livro, seguindo uma estratégia editorial comum, que confere autonomia a *Uma Autobiografia Sumária* relativamente ao

²¹³ Adília Lopes explica numa entrevista que «precisava de ter um pseudónimo e o Miguel Tamen inventou Adília Lopes» (*apud* CORTEZ / MESTRE, 2001: 7).

²¹⁴ Há vários poemas em que esta formulação «eu sou eu» aparece (LOPES, 2014: 343, 383, 419, 460-461).

²¹⁵ Na mesma entrevista, Adília Lopes responde que «a = a, a tautologia não leva a lugar nenhum, mas como dizia um físico qualquer, a = b tem interesse, porque a não é b, mas é igual a b. Nas demonstrações dos teoremas por absurdo, chega-se a a diferente de a, e isso tem interesse...» (*apud* CORTEZ / MESTRE, 2001: 7).

conjunto dos textos de *A Pão e Água de Colónia*: se era habitual, como referido em capítulos anteriores, incluir um retrato do autor na abertura do livro, neste caso, «Autobiografia sumária [...]» é apresentado como um texto independente do conjunto, que aparece no fim, ainda que não haja na sequência dos poemas no livro nenhum corte gráfico nesse sentido, além da exclusividade da página em que aparece (LOPES, 1987a). Tanto o título do livro como o título do poema criam expectativas que são depois comprometidas, alcançando novas possibilidades inesperadas: «o texto tanto cumpre o que (não) promete, como promete o que afinal não cumpre», assinala Osvaldo Manuel Silvestre (SILVESTRE, 1999: 40). Relativamente à inscrição «este livro / foi escrito / por mim» de Adília Lopes (LOPES, 2014: 373), Silvestre considera que «a proposição pressupõe a assinatura que a não acompanha e, logo, não a ratifica», já que «é apenas uma inscrição, por definição falsificável, de um sujeito que nela não coincide», pelo que «“por mim” é uma formulação paradoxalmente impessoal» (SILVESTRE, 1999: 69). No mesmo sentido iria a leitura do prefixo «auto-» no título «Autobiografia sumária [...]», ainda que neste caso seja indicado um nome autoral. Não obstante, o académico defende que «toda a obra de Adília a vai dizendo [à figura autoral] anacrónica e dispensável: o autor, tanto quanto a linguagem em que se diz, há muito abandonou as ficções do sujeito unitário ou da linguagem pessoal» (SILVESTRE, 1999: 72). No sentido contrário vai Rosa Maria Martelo, ao defender que Adília Lopes acentua «uma cumplicidade entre poesia e vida que a afasta da tradição de impessoalidade» (MARTELO, 2010: 242). Com efeito, é certo que a obra de Adília Lopes revela consciência das aporias da linguagem e da autoria, mas o facto de problematizar até ao extremo do absurdo a linguagem e a autoria não significa que a sua obra abdique de um efeito de pessoalidade, pois é precisamente entre a pretensão de pessoalidade e a denúncia de impessoalidade que se vai construindo, numa tentativa de «pôr [em] comum» a «minha vida» e a «minha poesia» (LOPES, 2004: 30): o título inclui o nome autoral e o prefixo «auto-» que o reforça, mas os versos quase que abdicam de indicações nominais ou pronominais que o enunciem, expondo apenas os possessivos como marca de uma remota ligação evocada. Não parece haver, como assinalado por Ana Bela Almeida, «uma revolucionária renúncia à propriedade», mas antes uma tentativa *pessoal* de apropriação de uma linguagem *impessoal*, de «carácter essencialmente comunitário» (ALMEIDA, 2016: 50-51).

Estas breves análises pretendem propor que o anúncio, nos títulos, da escrita de poemas como autobiografias significa nestes casos a escrita de poemas sobre o *próprio*

ato de escrever poemas. Se se poderia, no início da leitura, perguntar o que vale a pena dizer sobre a autobiografia no poema, então agora a resposta poderia ser: *vale a pena dizer a escrita do poema*. Tendo de escolher o que dizer num texto poético, elíptico, sobre uma história de vida, as autoras optam pelo que se repete: a escrita poética.

E nestas pretensas tentativas de reduzir uma história de vida a um poema breve, em vez de se fazer uma narrativa cronológica, de factos sucessivos e de mudanças, as autoras propõem uma constante, mesmo que essa constante ilusória seja uma tensão, uma alternância ou um exemplo. Repare-se mais uma vez nos tempos verbais usados nestes três poemas: no de Luiza Neto Jorge, todos os verbos estão no presente do indicativo, exceto os da terceira estrofe (que põem a hipótese da morte no futuro e aparecem no presente e no futuro do conjuntivo e no futuro do indicativo); no de Ana Luísa Amaral, há uma oposição entre o pretérito imperfeito e o presente do indicativo, que vai dando conta da tensão dicotómica já referida, desenvolvida desde o passado até ao «hoje»-«agora»; no de Adília Lopes, o presente do indicativo dá a ideia de repetição, de frequência. Em nenhum dos poemas é usado o pretérito perfeito, o tempo mais expectável numa autobiografia convencional, como «[r]écit rétrospectif» (LEJEUNE, 1975: 14). O presente do indicativo é assim o tempo verbal destes três poemas: é o agora e é a frequência.

Esta observação em relação aos três poemas faz lembrar as oposições que têm sido formuladas entre a autobiografia e o autorretrato. Beaujour propõe uma distinção baseada precisamente na narração, no tempo, na memória – diz o autor francês que o que diferencia o autorretrato da autobiografia é a ausência de uma narrativa ordenada: «L’autoportrait se distingue de l’autobiographie par l’absence d’un récit suivi» (BEAUJOUR, 1980: 8). A autobiografia estabelece uma narrativa, constrói uma cronologia, define uma história de vida; o autorretrato forma-se a partir de analogias: «Cette opposition entre le *narratif* d’une part et de l’autre l’*analogique*, le *métaphorique* ou le *poétique* permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l’autoportrait» (BEAUJOUR, 1980: 9). A coerência do autorretrato, segundo Beaujour, é conseguida pela montagem anacrónica de lembranças e de elementos homólogos (BEAUJOUR, 1980: 9).²¹⁶ Esta formulação tem obviamente as suas fragilidades, porque também na

²¹⁶ «Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s’oppose à la syntagmatique d’une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en

autobiografia pode haver anacronia e descontinuidade e também no autorretrato pode haver diacronia e continuidade. Georges Gusdorf é talvez mais cuidadoso ao expor a dificuldade em compartimentar as diversas escritas do eu, uma vez que todas comunicam entre si e são complementares: «Les diverses écritures du moi (autobiographie, journal intime, autoportrait, fragments de toutes sortes, lettres, “entretiens avec...”) ne sont pas exclusives les uns des autres; dans la pratique, elles communiquent entre elles, ce qui n’a pas grande importance» (GUSDORF, 1991a : 171). Não obstante, a proposta de Beaujour define uma tendência, uma vocação do autorretrato para a concentração de uma história de vida num presente textual, em que podem caber todas as datas. Nesse sentido, o poema pode ser um modo favorável para a prática do autorretrato, por propiciar essa concentração – mais uma vez: a elipse e o saber de cor. A leitura que Clara Rocha faz de Beaujour, na introdução de *Máscaras de Narciso*, sugere que uma das características do autorretrato é «o seu estatismo descritivo e reflexivo», que não considera o «percurso vital», mas sim «a personagem que se olha ao espelho» (ROCHA, 1992: 41). Ora, o facto de haver esse lado descritivo ou reflexivo no poema não descarta a possibilidade de se ter em conta o percurso vital da «personagem que se olha ao espelho». O tempo passado pode estar também no presente do autorretrato e a ponderação da história de vida pode ser uma das estratégias para chegar ao presente do autorretrato.

Estas reflexões pretendem sustentar a leitura dos três poemas em análise como autorretratos. No caso de Adília Lopes, esta relação com o autorretrato é especialmente expressiva. Em 2002, a autora publica um poema em inglês com o título «Self-portrait», depois incluído em *César a César* (2003), no qual os primeiros versos são uma tradução literal de «Autobiografia sumária [...]»:

Self-portrait

My cats
enjoy playing
with my cockroaches

My cockroaches
enjoy eating

“construire” la chronologie. La totalisation de l’autoportrait n’est pas *donnée* d’avance, puisqu’on peut ajouter au paradigme des éléments homologues, tandis que la clôture temporelle de l’autobiographie est déjà implicite dans le choix du *curriculum vitae*» (BEAUJOUR, 1980: 9).

my potatoes

And
what about my potatoes?
(LOPES, 2014: 516.)²¹⁷

Adília Lopes refere ao longo da sua obra os diferentes modos das escritas do eu – autobiografia,²¹⁸ autorretrato,²¹⁹ diário,²²⁰ memórias²²¹ –, estabelecendo com «Autobiografia sumária [...]» e «Self-portrait» uma correspondência ou reciprocidade entre a autobiografia e o autorretrato em poesia. O poema que, em português, era uma «Autobiografia sumária [...]» é, em inglês, numa versão mais longa, um «Self-portrait». Se, em «Autobiografia sumária [...]», o eu parecia mais ausente do que presente na cena descrita, em «Self-portrait», verifica-se um distanciamento ainda maior, porque se omite o nome e porque o texto é em inglês: o jogo torna-se ainda mais perigoso, com um poema que parte de uma tradução, mas que é publicado pela autora em inglês e cuja eventual tradução para português acentuará a distância (como traduzir «And / what about my potatoes?»), afirmando «uma poesia que, tantas vezes, se vê a si própria, e se escreve, em estrangeiro» (ALMEIDA, 2016: 18)

Neste autorretrato, não há um rosto, não há um corpo, não há uma figura que contemple a sua imagem refletida, como no mito de Narciso. Aqui, Adília Lopes não se olha ao espelho, como em tantos outros textos seus: «Eu no espelho / [...] / Narciso e anti-Narciso / viver para crer» (LOPES, 2014: 197), «Eu no espelho. [...]. Cresço mas não envelheço. Sou míope e tenho os olhos tortos» (LOPES, 2014: 420), «Ao espelho / e nas fotografias / gosto de reconhecer / a minha carinha / com carinho» (LOPES, 2014: 546), «Quem espreita / por meus olhos / no espelho / sou eu» (LOPES, 2014: 578). Em

²¹⁷ «Self-portrait» foi pela primeira vez publicado na crónica «Cartas do meu moinho: Puro é o nojo» (LOPES, 2002a: 6). Nesta primeira publicação, além de algumas diferenças na estrutura dos versos («with my / cockroaches», «what about / my potatoes»), há duas estrofes adicionais: «My potatoes / laugh // And my frog / frog frog». No livro *César a César*, o poema divide-se em dois numerados, «Self-portrait 1» e «Self-portrait 2» (LOPES, 2003: 65, 66), sendo que o primeiro corresponde quase exatamente à versão publicada em *Dobra* (apenas apresenta ainda um corte no que será o verso final: «what about / my potatoes?») e o segundo corresponde às estrofes finais da primeira versão: «My potatoes / laugh // And my frog / frog frog».

²¹⁸ «Autobiografia sumária de Adília Lopes», «(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)», «(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)» (LOPES, 2014: 71, 408, 418).

²¹⁹ «Self-portrait» (LOPES, 2014: 516).

²²⁰ «Diário lisboeta» (LOPES, 2014: 667).

²²¹ O livro *Manhã* é definido por Adília Lopes como um «livro de memórias», tendo o título sido escolhido por remeter para a «infância» (*apud* SANTOS, 2015: s.p.), havendo mesmo neste livro um texto intitulado «Memórias» (LOPES, 2015: 18).

«Self-portrait», Adília Lopes escreve o que vê sem espelho, ausentando-se da descrição (apesar do título e dos possessivos) da sua *natureza morta com seres vivos*, fazendo recordar os autorretratos de Van Gogh sem a figura de Van Gogh: a cadeira, as botas, o quarto (HALL, 2014: 211-212). Adília Lopes desafia o postulado da centralidade do eu da escrita autobiográfica, mas por outro lado declara a intenção de se autobiografar. Desafia as teorizações sobre o género, ao mesmo tempo que depende delas para criar o efeito de estranhamento. Esse efeito é acentuado em «Self-portrait», não só pela utilização de outra língua que não a materna, como já mencionado, mas também pela nova referência às baratas e às batatas e pela pergunta final: «And / what about my potatoes?» O que é que há para dizer? Ao formular esta interrogação profundamente poética, está Adília Lopes a aproximar o seu texto do absurdo? O facto de terminar o seu «Self-portrait» deste modo significa que o ato de perguntar que pode conduzir ao absurdo é o elemento definidor do seu autorretrato? Osvaldo Manuel Silvestre considera que, por um lado, «a obra de Adília insiste na gramaticalidade mais básica e transparente» (SILVESTRE, 1999: 48), o que se verifica em «Autobiografia sumária [...]» e «Self-portrait», mas que, por outro lado, «[a] regra [gramatical] enlouquece facilmente nos textos de Adília, caindo repetidamente na sua redução ao absurdo» (SILVESTRE, 1999: 48) – nestes casos, não é exatamente a regra gramatical que «enlouquece», mas os postulados genológicos ou as definições semânticas. Ao introduzir nesta reescrita as palavras «cockroaches» e «potatoes», a autora evita a paronomásia entre «barata» e «batata», à qual recorre noutros momentos da obra. A primeira utilização de «baratas» na obra de Adília é talvez em «Autobiografia sumária [...]», mas o uso é retomado quer com citações de Clarice Lispector (LOPES, 2014: 132-133) quer depois na relação paronímica que estabelece a partir do título *Irmã Barata, Irmã Batata* (2000), obra em que inclui os textos com as epígrafes «(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)» (LOPES, 2014: 408) e a «(autobiografia sumária de Adília Lopes 3)» (LOPES, 2014: 418). Neste volume, a poetisa volta a afirmar a *posse* sobre as suas baratas,²²² demonstrando alguma benevolência e até admiração²²³ por estas suas irmãs, na senda de

²²² Em «(autobiografia sumária de Adília Lopes 2)», lê-se: «Não deixo a gata do rés-do-chão brincar com as minhas baratas porque acho que as minhas baratas não gostam de brincar com ela» (LOPES, 2014: 410).

²²³ «Depois do holocausto, a barata Eva e a barata Adão comerão da maçã. Mas isso não será pecado. E uma humanidade de baratas viverá feliz para sempre num Paraíso sujo de restos de pessoas que não será sujo para ninguém. / Não sei se para as baratas há sujo e limpo: sei muito pouco de baratas. Sei que, quando vejo uma barata de pernas para o ar a espernear virada do avesso, a ajudo a ficar de pé. A barata não está habituada a ser ajudada. Estranha. Esperneia cada vez mais. Às vezes trepa-me para a minha mão. E não sei se se sente agradecida. No fim, mal fica em pé, corre muito depressa para baixo dos

S. Francisco de Assis (DIOGO / SILVESTRE, 2001: 22). Num dos textos de *Irmã Barata*, *Irmã Batata*, Adília aproxima novamente as duas palavras, «baratas» e «batatas», mas jogando com o duplo sentido de «baratas» a propósito do quadro «Os Comedores de Batatas» de Van Gogh:

(que caras que baratas batatas comem os irmãos em Cristo de Van Gogh)

A lógica é uma batata. A gramática é lógica aplicada. $a = a$ não interessa nem ao Menino Jesus. $a = b$ só tem interesse porque a não é bem b . Uma rosa não é uma rosa não é uma rosa. Partir de $a = b$ para chegar a $a \neq a$. Reduzir ao absurdo. Cante Kant. Conte Comte. O verbo ser não é igual a ser igual. Mas a linguagem do homem e da mulher e a do tentilhão-macho e do tentilhão-fêmea reduz-se a equações como a natureza de Newton. Se Deus não jogava aos dados quando criou a Criação, nunca um lance de dados provará o acaso. (LOPES, 2014: 412.)²²⁴

Surge aqui explicitamente a ideia do «absurdo» da gramática e da linguagem (com exemplos de homofonias e homônimas) associada à palavra «batata» (à *lógica da batata*), o que pode corroborar a ideia expressa em relação à interrogação final de «Self-portrait». A poesia pode «[r]educir ao absurdo», contrariar as evidências da identidade e pôr em causa todos os postulados. Pode propor um pacto autobiográfico e reduzi-lo ao absurdo na própria proposição. Recentemente, em *Estar em Casa* (2018), Adília Lopes conta, no texto «Batatas fritas», que «Berta gostava muito de batatas fritas. [...]. Ainda por cima era obesa e diabética. [...]. O namorado de Berta oferecia-lhe saquinhos de batatas fritas. Berta comeu batatas fritas até morrer e nunca morreu» (LOPES, 2018: 44). Concluindo o texto, Adília escreve: «Esta é uma história doce. Só não é autobiográfica porque pessoalmente não gosto de batatas fritas» (LOPES, 2018: 44). Perante todos os *factos* da história (relativos ao nome, às doenças, ao namorado, à morte), o único que *impede* que a história seja autobiográfica é não se admitir um gosto pessoal por «batatas fritas» (implicitamente salgadas, numa «história doce»). Novamente, as batatas põem em causa mais uma ideia sobre a escrita autobiográfica: que o autobiógrafo diga que diz a verdade sobre si próprio, na linha de Lejeune. As

móveis. / (era uma vez uma barata que fazia operações: tirava da barriga das pessoas tostões)) (LOPES, 2014: 412).

²²⁴ Este texto está repleto de referências: Jesus Cristo, Vincent Van Gogh, Noam Chomsky, Gertrude Stein, Immanuel Kant, Auguste Comte, W.H. Thorpe, Isaac Newton, Albert Einstein, Stéphane Mallarmé. Noutro poema, Adília Lopes escreve que «Van Gogh come batatas / com os que comem batatas / mas pinta-os» (LOPES, 2014: 380).

batatas de «Self-portrait» são o novo elemento da cena de «Autobiografia sumária [...]» que também se liga ao espaço doméstico – doméstico ou familiar, pois, noutro poema, Adília diz: «Chego cedo ao café / à hora a que estão a entrar / as batatas e as cebolas / os legumes dão-me paz» (LOPES, 2014: 653). Neste texto, «que [traz] os vegetais de “Num bairro moderno” de Cesário Verde» (ALMEIDA, 2016: 109), as batatas e as cebolas são elementos pacificadores: a batata parece reduzida à sua condição de tubérculo, sem atrair as inquietações da *lógica da batata*, tal como a cebola parece livre de qualquer carga metafórica.²²⁵

As batatas e as cebolas são dois elementos que também se encontram na poesia de Ana Luísa Amaral. Se no texto de Adília Lopes agora referido as cebolas aparecem como pacificadoras, no poema inicial da primeira obra publicada por Ana Luísa Amaral, *Minha Senhora de Quê* (1990), «Terra de ninguém», têm um efeito «perturbante»: «Digo: espaço / [...] // Um espaço a sério / ou terra de ninguém / que não me chega / o conquistado à custa / de silêncios, armários / e cebolas perturbantes» (AMARAL, 2010: 19). As cebolas falam do mundo tangível, mas falam também das várias camadas de sentido desse mesmo mundo, em que o poético é uma «terra de ninguém com gente dentro [...] habitada por quem escreve e por quem lê, [...] uma terra impura», recorrendo a uma formulação explicativa da própria Ana Luísa Amaral (AMARAL, 2013: 19). Esta é uma poesia do *impuro* e da *imperfeição*, cuja matéria é composta pelos factos *menores* da vida quotidiana, que não tinham na tradição poética um lugar *elevado*.²²⁶ Neste sentido, como propõe Anna M. Klobucka, a poesia de Ana Luísa Amaral «preserva, privilegia e trabalha de maneiras inovadoras e produtivas o repositório das formas, acções e relações que pertencem a estes domínios da atividade humana [da maternidade e da domesticidade]» (KLOBUCKA, 2009: 290-291). «Imperfeição» é a palavra final de «Biografia (breve)», a palavra que une os dois elementos em torno dos quais se desenvolve a história de vida, «beijos» e «cebolas», ou, recorrendo aos últimos versos: «vestidos por tirar» e «camadas por cumprir». O poema «Angústias públicas», em que Ana Luísa Amaral anuncia «junto ao chão: o [seu]

²²⁵ As cebolas são referidas noutro texto de Adília Lopes: «Gosto das cebolas / e das pessoas // Mas as pessoas / são como as cebolas / fazem chorar // (dito por Maria de Lourdes Belchior)» (LOPES, 2015: 30).

²²⁶ Anna M. Klobucka recorda, a propósito de Ana Luísa Amaral, o fragmento do hino a Adónis de Praxila de Sicião, no qual a poetisa grega enumera, a par de «corpos celestes», «pepinos e frutas», o que terá contribuído para a «desautorização do discurso feminino pela tradição literária e intelectual europeia» (KLOBUCKA, 2009: 302-303).

retrato», volta a trabalhar esta dicotomia e a recorrer à ideia do «avesso» (repare-se na repercussão da sonoridade de «avesso» na repetição de «preço»):

Angústias públicas

Que eu não fique tão macia,
impossível de contar em solidão,
mas que agora a anunciar-me junto ao chão:
o meu retrato. Robot feito de pedaços,

Frankenstein desencontrado, Mary Shelley do
avesso. Qualquer preço por rasgões
descontrolados. Eu pago um preço qualquer,
descontínuo, de cifrões desconsertados:

os poemas na gaveta novamente,
angústia muito solene de não os poder
mostrar. Qualquer preço por pedaços,
por buracos nas histórias de encantar.

Mas não macia de seda,
presa na organização de folha par,
folha ímpar. Eu pago um preço qualquer
por liberdade de folha,
por outra vez a cebola e os vestidos
de chorar.

(AMARAL, 2010: 203.)

Afirma-se, na repetição de «qualquer preço»/«preço qualquer», o desejo de ter «outra vez a cebola e os vestidos / de chorar». Novamente, «cebola» e «vestidos», mas não «de tirar», aqui são «vestidos / de chorar», como se a palavra «vestidos» passasse do núcleo «beijos» para o núcleo «cebola» (o «chorar» reforça essa passagem, por um lado, porque a cebola pode provocar as lágrimas, por outro, porque a fase das cebolas é a fase da solidão). Este desejo é um desejo de escrita, de «liberdade de folha» (*liberdade de escolha* poética), de exclamação, como em «Biografia (curtíssima)». As «angústias», sinal da tensão entre a vida e a escrita, são «públicas»: porque a obra poética é pública, escrita, exteriorizada, publicada, não é para ser feita de «poemas na gaveta». Estas considerações pretendem realçar a ideia de que «Biografia (curtíssima)» é um autorretrato da poeta Ana Luísa Amaral, «o meu retrato» (como aparece escrito em

«Angústias públicas»), no qual a relação com o tempo (a sucessão temporal) é um aspeto fundamental.

Por sua vez, «Minibiografia» de Luiza Neto Jorge também valoriza o tempo, tratando-o de três modos diferentes: o tempo é a época e os seus costumes e convenções (o tempo que a poeta quer negar e virar do «avesso»), é a medida inexorável da vida, cuja passagem tudo condiciona («porque adoço, envelheço, esqueço»), e é o tempo «ao retardador» do poema. «Minibiografia» é um autorretrato da poeta nesta relação com o tempo.²²⁷ Por um lado, há uma *declaração de princípios* em relação à vida, a afirmação de uma maneira de *estar*. O poema começa com um «não», que funciona ao contrário como uma afirmação de originalidade e rebeldia. Mesmo em relação à proposta de «Minibiografia», o «não me quero com o tempo» é negar desde o princípio uma ideia de narração, contrariar as expectativas. Por outro lado, há também uma aguda consciência do tempo a passar e da iminência da morte. As palavras «cedo» (duas palavras: verbo e advérbio) intensificam por concentração esta lucidez: *a morte chega cedo e eu cedo*. É comum na obra de Neto Jorge esta utilização de palavras homónimas ou parónimas que, por uma associação fonológica, criam novos sentido.²²⁸ Nesta associação, está o poder da passagem do tempo, da doença, da morte, e a constatação de uma impotência, de uma desistência. A poeta cede porque sabe que não pode fazer outra coisa a não ser deixar o poema como herança. A morte como partida para o «fundo espaço» é uma fusão com a cena cósmica – como já referido, «deus» aparece no início do poema para dar a ideia de altivez, mas «Deus» e o «céu cristão», culturalmente tão fortes no período em que viveu Luiza Neto Jorge, são aqui substituídos por esta «nave» moderna que entrega a poeta ao universo, «universalmente» (JORGE, 2001: 87). O poema é assim a única coisa que se pode fazer, não para evitar a morte, mas para deixar um legado e não se confunde com a pessoa que o escreve, sendo antes um texto que fica, uma assinatura. Em «SO-NETO JORGE, Luiza» (JORGE, 2001: 209), a poeta experimenta uma inscrição do nome no texto, fazendo uma fusão entre o próprio nome autoral e a forma poética, num registo «autobiobibliográfico» (KLOBUCKA, 2009: 276). O nome da forma

²²⁷ Na dissertação de Alexandra de Fátima Dias Marques Nunes Lopes, a classificação de «Minibiografia» como retrato não levanta dúvidas: «É a partir da segunda estrofe que o retrato – o poema intitula-se precisamente *Minibiografia* – se torna uma presença que coincide com a presença da morte» (LOPES, 2002b: 101).

²²⁸ O caso mais emblemático é talvez o de «duelo» e «dedo», de «O poema» (JORGE, 2001: 57-58); mas os títulos de *As Revoluções da Matéria (O Seu a Seu Tempo)* são também exemplos expressivos dessas tentativas de aproximação de sentidos pela proximidade das formas: «A esfericidade: a ferocidade», «A conductibilidade: a contabilidade», «A solidificação: a solidão», «A sublimação: a sublime acção», «A divisibilidade: a visibilidade a dois» (JORGE, 2001: 116-120).

poética incorpora o nome bibliográfico da poeta, com um hífen a fazer uma separação-ligação, mas o nome da poeta extravasa o da forma poética. Ou antes, ambos se ultrapassam, embora tenham um núcleo comum em que se confundem, não sendo possível discernir qual é o principal, qual cria qual. A forma poética confunde-se com a assinatura poética, que é também forma, texto. O nome que se expõe no texto contribui para a afirmação de uma singularidade (LOPES, 2002b) na criação de um eu textual, como no poema:

Eu, Artífice

Atento agora ao traço,
corrijo o mais da matéria,
ergo a minha arte do poço
onde flutua.

Como o brilho se desprende
do metal mais bravo,
no forro de cada um
o desgaste é tanto

que eu, artífice, colho
o que de mim alimenta,
falo do que estou sendo,
da sua mão em desordem,
dos passos, das lágrimas baixas
que se vão constituindo.
(JORGE, 2001: 135.)

Como afirma Anna M. Klobucka, «[o] sujeito de “Eu, artífice” coloca-se assim numa posição de destaque, reclamando para si a autoridade sobre a matéria poética e fazendo o poema girar à volta da sua presença, centralmente afirmada [...]» (KLOBUCKA, 2009: 254). O(a) artífice (o género é ambíguo)²²⁹ descreve o processo para criar o poema, que

²²⁹ O primeiro verso deste poema, «Atento agora ao traço», pode ter duas leituras consoante a palavra «Atento» seja considerada adjetivo ou verbo, criando-se assim uma ambiguidade. As palavras de Anna M. Klobucka são elucidativas neste sentido, justificando a extensa citação: «Embora o género do sujeito lírico que em “Eu, artífice” expõe os princípios da sua arte poética não se encontre determinado explicitamente, a justaposição contrastiva dos títulos [“Eu, artífice” e “Uma arquitectura”] [...] sugere estarmos aqui perante uma poética genericamente marcada como masculina. Note-se ainda que a primeira palavra do poema, quase inevitavelmente legível como a primeira pessoa do verbo “atentar”, uma vez inserida na cadeia anafórica de formas verbais equivalentes (“atento”, “corrijo”, “ergo”), numa leitura forçosamente linear e sequencial do poema [...], pode, com plausibilidade igual, ser apreendida como a forma masculina singular do adjectivo “atento” (e custa acreditar que no rigor da *techné* que o poema expõe haja espaço para tais acidentes semânticos)» (KLOBUCKA, 2009: 254).

é «traço» e «matéria». As mãos (o corpo todo) estão implicadas nesta arte do «agora», que «ergue» do poço e «colhe». Sobretudo este último verbo, «colher», mostra bem a separação que se dá entre o(a) artífice e a obra: o poema *desprende-se*, torna-se independente das mãos que o criam e passa a ter uma existência autónoma a partir do momento em que é escrito. O eu do poema desprende-se também neste processo: não é o eu do(a) autor(a) do texto, é uma criação do próprio texto, está nele. «Minibiografia» faz também referência à relação entre autor e texto, usando o verbo «deixar» para falar desta separação. E também o hífen de «SO-NETO JORGE, Luiza» remete para essa ligação-separação, sendo curioso notar como a «Minibiografia», autorretrato da autora, é um soneto. O texto pode criar uma ilusão de presença e de referencialidade, mas é ele próprio prova da cisão.

O autorretrato poético existe como texto: precisa de alguém para aparecer, mas a partir do momento em que é escrito, separa-se, autonomiza-se, mantendo o vestígio da ferida da separação como uma cicatriz do cordão umbilical, e essa cicatriz é o pronome «eu», ou o prefixo «auto-», ou o nome autoral, que está lá para lembrar que um dia *alguém* criou aquele autorretrato. Neste sentido, acompanha-se Michel Beaujour, quando defende em *Miroirs d'encre* que, por um lado, «[l']autobiographe, le mémorialiste veulent qu'on se souvienne d'eux pour leur vie, les actions grandes et petites qu'ils narrent», e que, por outro, «[l']autoportraitiste, en revanche, n'est rien d'autre que son texte: il survivra par là, ou pas du tout. C'est qu'il est d'abord, et seulement, écrivain» (BEAUJOUR, 1980: 348). Não obstante, para criar o seu autorretrato, o autor tem de decidir o que dizer sobre si próprio, podendo criar uma composição expressamente autotélica ou tentar uma ilusão de referencialidade que, no entanto, não garante qualquer verdade autobiográfica além do próprio gesto de escrita que a enuncia.

4. HOJE, AGORA

Os autorretratos poéticos constituem vestígios de momentos de escrita, que, por muito que sejam ficcionados pelo próprio texto que os enuncia, aconteceram – as obras são disso evidência, provas autobiográficas, mesmo que não se saiba de quem nem de quando. Nas palavras de Silvina Rodrigues Lopes, em *A Inocência do Devir. Ensaio a Partir da Obra de Herberto Helder*, «o poeta que escreve é já, ou é apenas, o poema escrito, o qual, por conseguinte, é necessariamente biografia, escrita de uma vida na sua inacessibilidade» (LOPES, 2003b: 19). Os poemas são, portanto, indícios de corpos escreventes: um texto de Al Berto declara que «por trás de cada poema existe o corpo que o gerou num instante de pânico» (AL BERTO, 2017: 233). O corpo vivo («bio-») e o corpo escrito («-grafia») são talvez «os corpos de Alberto e Al Berto» que o autor evoca nas primeiras páginas da sua poesia reunida, *O Medo* (AL BERTO, 2017: 11), cuja relação é relevante para pensar os autorretratos poéticos deste autor.

Em *O Medo*, há dois poemas que incluem o termo «auto-retrato» no título: «Auto-retrato com revólver» (AL BERTO, 2017: 170) e «Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis» (AL BERTO, 2017: 466). A leitura conjunta dos dois poemas dá conta de tópicos da obra al bertiana que elaboram dicotomias como a casa e a cidade, o interior e o exterior, a quietude e a deambulação. Também em ambos os textos se lê o que pode ser entendido como o sinal de vida e de morte inerente ao autorretrato: o «revólver» e a «sombra».

Para explorar a construção autorretratística do momento da escrita, nesse *hoje-agora* essencial na obra de Al Berto, desenvolve-se em seguida uma aproximação a «Auto-retrato com revólver», poema incluído em *Trabalhos do Olhar* (1982), na secção «Dispersos de Milfontes 1978/79»:

Auto-retrato com revólver

as palavras foram alinhavadas pelos preguiçosos dedos
o texto transparece na claridade das manchas de tinta
teço a ausência dum corpo que me é absolutamente necessário, doem-me estes
gestos
estas coisas cobertas de pó sobre a mesa: papéis amarrotados, fotografias, cartas
interrompidas, objectos quebrados, sinais ténues de gordura e de fundos de
chávena

lápiz, cigarros esboroados, o revólver

num dos cantos inacessíveis da casa, as aranhas vão construindo ninhos diáfanos
segregam sábios labirintos em perigosa baba
sinto-me vazio, hoje
a compreensão do mundo escapa-me, pouco me importo com isso
está tudo muito calmo, em redor da casa, o jardim quieto
poderia passar o dia a ler, *por desfastio, à maneira dos príncipes persas*
a tarde torna as madeiras rubras, aquece
os livros parecem de pedra em seu arrumo cauteloso

ao alcance está o revólver
perto da mão que nunca aprendeu a escrever, aquece ao simples contacto dos
dedos
a outra mão, a direita, definhou um pouco quando aprendeu o silencioso ofício

eu explico: hoje deve ser domingo
e a mão esquerda masturba enquanto a direita escreve com destreza, sem cessar
mais tarde, escrevia eu
poderiam as mãos trocar de ofício
o revólver tingir-se-ia de tinta permanente, o papel apresentaria o terrível sulco
de uma bala.
(AL BERTO, 2017: 170.)²³⁰

Comece-se pelo verso central, o décimo primeiro de um total de vinte e um: «poderia passar o dia a ler, *por desfastio, à maneira dos príncipes persas*». O itálico (no original) assinala um desvio discursivo, que, neste caso, consiste provavelmente na apropriação de uma passagem do primeiro volume de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), de Marcel Proust, com o título português *Em Busca do Tempo Perdido*, na tradução de Pedro Tamen: «Do outro lado, a cama ladeava a janela: [a tia Léonie] tinha a rua debaixo dos olhos e lia de manhã à noite, por desfastio, à maneira dos príncipes persas, a crónica quotidiana mas imemorial de Combray, que depois comentava com a Françoise» (PROUST, 2003a: 59).²³¹ Esta citação é um sinal da pertinência de estabelecer relações intertextuais entre a obra de Al Berto e a de outros autores, promovida pelos próprios escritos de Al Berto, que leva inclusivamente Manuel de Freitas, em *A Noite dos Espelhos. Modelos e Desvios Culturais na Poesia de Al Berto*, a propor uma

²³⁰ O livro de 1982 apresenta ligeiras diferenças em relação à versão publicada em *O Medo*, como o uso de reticências em alguns versos (AL BERTO, 1982: 25).

²³¹ Proust usa mais do que uma vez esta comparação, já que no terceiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido* se alude ao *Livro de Ester* para referir o hábito de mandar ler o livro de crónicas: «Pode ser que às vezes, quando, imitando os príncipes persas que, segundo o *Livro de Ester*, mandavam que lhes lessem os registos onde estavam inscritos os nomes daqueles dos seus súbditos que lhes haviam provado o seu zelo [...]» (PROUST, 2003b: 382; *Est* 6, 1; 2, 23; 10, 2).

«leitura – necessariamente *intertextual* – da obra de Al Berto» (FREITAS, 1999: 5). Ainda que não seja *necessário* fazer essa leitura intertextual (Manuel de Freitas, aliás, não menciona Proust no ensaio em que propõe um levantamento de possíveis modelos de Al Berto,²³² nem na análise que faz de «Auto-retrato com revólver», o que, não obstante, não invalida essa mesma análise), esta é mais uma via para explorar os múltiplos sentidos em que pode ir a leitura da língua poética de Al Berto. Se, por um lado, a autonomia do poema não invalida as ligações que se possam estabelecer com outras obras, por outro, as ligações que se possam estabelecer com outras obras não põem em causa a autonomia do poema. Exemplo disso é a tese de doutoramento de Golgona Anghel, *A Metafísica do Medo. Leituras da Obra de Al Berto* (2008), em que a aproximação entre Al Berto e Gilles Deleuze é explorada até ao ponto de se defender que «[h]á uma metafísica deleuziana em cada página de Al Berto» (ANGHEL, 2008a: 29). Se Al Berto leu Deleuze²³³ e Proust, Proust leu Bergson, Deleuze leu Bergson e Proust.²³⁴ Tentar-se-á agora uma breve aproximação entre Al Berto e Proust.

A partir da relação entre o poema de Al Berto e a obra de Proust, podem, com efeito, seguir-se linhas de leitura do poema, que, no entanto, não dependem dessa relação, entre as quais a importância do tempo e a valorização das sensações como motor de escrita, além da relevância do espaço da casa em ligação com o exterior.

Além disso, pode também tentar-se, lendo para além da citação de Proust, uma identificação biográfica, na linha da que Manuel de Freitas assinala em relação a Rimbaud²³⁵ ou Ian Curtis: «Tal como vimos acontecer com Rimbaud, a relação com Ian Curtis [em «Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis»] é enunciada em termos de quase *especularidade*: presença de si no outro – e vice-versa (convém, de resto, não esquecer que o poema nos é apresentado como sendo um “auto-retrato”)» (FREITAS, 1999: 65). Os dois poemas de Al Berto que incluem o termo «auto-retrato»

²³² Manuel de Freitas, na obra citada, afirma que, em Al Berto, se encontra uma «honestidade rara, no que respeita à nomeação e reconhecimento dos seus principais modelos» (FREITAS, 1999: 11), ainda que não sejam exclusivamente literários. Para demonstrar a sua tese, enumera diversos escritores: Mallarmé, Poe, Rimbaud, Chatwin, Helder, Melville (FREITAS, 1999: 14), Baudelaire, Al-Mu'tamid, Pessoa, Lowry, Burroughs, Genet (FREITAS, 1999: 15), Cesariny (FREITAS, 1999: 30), Rilke (FREITAS, 1999: 45), Conrad, Loti, Perse (FREITAS, 1999: 51).

²³³ Golgona Anghel sustenta que «[n]ão é forçado, portanto, reclamar Deleuze para penetrar no mundo poético de Al Berto. É mesmo muito provável que Al Berto tenha lido Deleuze» (ANGHEL, 2008a: 29).

²³⁴ Deleuze considera a obra de Proust em várias publicações, entre as quais se destaca *Proust et les signes* (DELEUZE, 1970).

²³⁵ Manuel Freitas admite considerar Rimbaud «o *modelo central* da poesia de Al Berto» (FREITAS, 1999: 40), como «*mestre do silêncio*» (FREITAS, 1999: 41).

no título teriam assim em comum a ligação a outros textos, a outros autores, porque, além de «Noite de Lisboa [...]» referir expressamente o nome de Ian Curtis no título, cita o poema «Decades» cantado por Ian Curtis, incorporando também um verso destacado em itálico.²³⁶ Esta identificação biográfica entre Al Berto e Proust poderia seguir por exemplo, na leitura de «Auto-retrato com revólver», dois caminhos: o da inscrição da temática da homossexualidade na obra literária e o da afirmação simultânea de uma vida *mundana* e de uma *reclusão* na escrita. Este verso de Al Berto não constitui o único lugar da sua obra em que se encontra uma alusão a Proust: em «Senhor da Asma», os versos dizem «mas nada é perfeito – nem o magnífico chapéu / de mademoiselle de noailles nem os dias que / aos ziguezagues vão passando iguais e monótonos / falta-me o tempo para procurar o tempo perdido / e não estou deitado na recordação da infância / confesso / que odeio escrever cartas ou enviar recados» (AL BERTO, 2017: 618), lembrando as cartas trocadas entre o autor de *Em Busca do Tempo Perdido* e Anna de Noailles. Não serão, contudo, essas as vias seguidas aqui, mas antes as enunciadas no final do parágrafo anterior.

Note-se que a citação de Proust provém do início do primeiro volume de *Em Busca do Tempo Perdido*, das páginas em que a recordação de um sabor (e, implicitamente, de um aroma) marca o início da narração de episódios da infância em Combray da personagem central da obra:

E de repente a recordação surgiu-me. Aquele gosto era o do pedacinho de madalena que em Combray, ao domingo de manhã (porque nesse dia não saía antes da hora da missa), a minha tia Léonie, quando lhe ia dar os bons-dias ao quarto, me oferecia, depois de o ter ensopado na sua infusão de chá ou de tília. (PROUST, 2003a: 54.)

Há, na descrição de Proust, em que as recordações surgem a partir de sensações que se repetem, a carga da continuidade dos gestos no tempo, percebida na infância, e o poder da imobilidade que decorre nomeadamente da caracterização da tia, que «não mais quisera sair, primeiro de Combray, depois da sua casa em Combray, depois do seu quarto, e depois da sua cama» (PROUST, 2003a: 56). Além disso, a referência explícita

²³⁶ Esta inclusão é assinalada por Manuel de Freitas ao assinalar a importância de Ian Curtis na obra de Al Berto: «Bem mais incisiva é a presença fantasmática de Ian Curtis, líder dos Joy Division», que aparece em «Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis», «poema em que Al Berto inclui o verso inicial de “Decades” [...]: “presentes aqui os jovens, com a canga nos ombros”» (FREITAS, 1999: 65).

«ao domingo de manhã» reforça a ideia de dia de descanso e de oração. No poema de Al Berto, constrói-se primeiro um cenário de preguiça e de quietude no interior da casa («preguiçosos dedos», «coisas cobertas de pó»), reforçado pela hipótese de que «hoje deve ser domingo» (também «domingo»), para depois se fazer a ligação ao exterior: «está tudo muito calmo, em redor da casa, o jardim quieto». Esta relação interior-exterior é igualmente estabelecida por Proust, já que é a partir da janela que a tia lê a «crónica quotidiana» da rua, «por desfastio, à maneira dos príncipes persas». Pode ser também essa leitura do exterior da casa que Al Berto considera no poema, observando a sequência, ainda que nos versos seguintes à citação se refiram as sensações («madeiras rubras, aquece») e se mencionem «os livros [que] parecem de pedra em seu arrumo cauteloso». No entanto, a sensação, para Proust, tem o poder evocador da memória (produtora de escrita), ao passo que a sensação, para Al Berto, reclama atenção para o momento (ainda que seja igualmente provocadora de escrita), porque a este autor «falta[lhe] o tempo para procurar o tempo perdido».

O verso de Al Berto apresenta a leitura como possibilidade, não como única concretização naquele momento, ainda que a citação seja sinal de leitura, o que reforça a alternância das atividades: «poderia passar o dia a ler, *por desfastio, à maneira dos príncipes persas*» – *poderia passar, mas não passo*, acrescente-se em jeito de clarificação. Cria-se um cenário de ociosidade, mas o ócio vai ser o motor de escrita e de aparecimento do texto, «l’autoportrait, né de l’oisiveté» (BEAUJOUR, 1980: 24): «*o texto autobiográfico irrompe, quase sempre, nos momentos de ócio, nas paragens*» (AL BERTO, 2017: 38). Em *Me, Myself and I. Autobiografia e Imobilidade na Poesia de Al Berto*, Manuel de Freitas desenvolve precisamente a «íntima relação entre pendor autobiográfico e imobilidade» na obra de Al Berto (FREITAS, 2005: 23-24) e em especial no poema «Auto-retrato com revólver» (FREITAS, 2005: 40-41). O verso central do poema de Al Berto, que é testemunho de leitura, é também afirmação de uma opção de escrita, de escrita como ato deliberado ou desejado.

Continue-se então pelo princípio do poema, pela primeira estrofe, que começa por «as palavras» e termina em «o revólver». A ligar «as palavras» e «o revólver» estão «estes gestos», pelos quais se *alinha* e se *tece* «o texto»: «a ausência dum corpo que me é absolutamente necessário». Para que o poema exista, é *absolutamente necessária* a presença e a ausência de um corpo, porque sem *vida* não há escrita, mesmo que esta *mate*. E.M. de Melo e Castro assinala que a escrita de Al Berto «se apresenta consciente

de si própria como escrita» (CASTRO, 1989: 104), o que abrange a consciência dos «gestos» do «corpo» que criam «o texto». Neste sentido, a obra de Al Berto afirma que a escrita vem do corpo, é testemunho «da experiência de um devir-texto do corpo» (ANGHEL, 2008a: 29), recorrendo às palavras de Golgona Anghel.

A experiência da escrita poética, do «devir-texto do corpo», é assumida como dolorosa: «doem-me estes gestos / estas coisas cobertas de pó sobre a mesa». As coisas enumeradas são apresentadas como «natureza-morta» (SASAKI, 2012: 73) de vestígios que *doem*: vestígios de escrita e de relações («papéis amarrotados», «cartas interrompidas»,²³⁷ «lápiz»), de acontecimentos passados («fotografias», «objectos quebrados»), de comida, bebida e tabaco («sinais ténues de gordura e de fundos de chávena», «cigarros esboroados»). No final da enumeração aparece o único elemento *singular* precedido de artigo definido, «o revólver», «o *objecto principal* deste e de outros auto-retratos» (FREITAS, 2005: 40).²³⁸ Não é exatamente o poético «bom revólver domesticado» de «O revólver de trazer por casa», de Alexandre O'Neill, que dá aos leitores «[a]lgumas noções de pré-suicídio, mas não mais» (O'NEILL, 2017: 52). O revólver de Al Berto é antes, num sentido, o revólver que em Herberto Helder associa escrita e morte, quando em *Photomaton & Vox* se referem as cartas entre Henry Miller e Michael Fraenkel que falam da «impossibilidade de escrever sem um revólver em cima da secretária» e da execução em «cada linha» de «um homicídio com premeditação ou um suicídio» (HELDER, 2015b: 148). O «revólver» tem uma presença recorrente na poesia de Al Berto, associada ao «crime de escrever», «no silêncio obsessivo das horas», como se lê em «Impressão digital» (AL BERTO, 2017: 351-356): «— Aqui tens o inocente revólver para a eternidade».

O revólver é, portanto, o objeto central deste poema, enunciado no título «com revólver». Como nota Leonardo de Barros Sasaki, «esse estranho autorretrato não traz nenhuma descrição do sujeito propriamente» (SASAKI, 2012: 73) – o que se enumera são os objetos que supostamente o rodeiam, como se o poema assumisse o ponto de vista de alguém que não vê o seu rosto refletido (não está diante do espelho), mas vê as suas mãos, sentado à mesa. O texto «A mesa» de Luís Miguel Nava fala «Da mesa a que me sento» e dos «objectos que sobre ela estão poisados – o papel, a esferográfica, o

²³⁷ As «cartas interrompidas» podem significar metonimicamente relações «interrompidas».

²³⁸ Manuel de Freitas defende que há vários poemas de Al Berto que admitem leituras autorretratísticas, além de «Auto-retrato com revólver» e de «Noite de Lisboa com auto-retrato e sombra de Ian Curtis», destacando «Impressão digital», «Retrato de fugitivo por Paulo Nozolino», «embebedavas-te» e «Morte de Rimbaud» (FREITAS, 2000: 39-40).

relógio, um espelho», que se convertem «em carne». Nava explora o valor destes últimos objetos ligando-os ao seu «sangue» e aos seus «órgãos»: «Não tarda, desta forma, que o meu sangue me reflecta e que aos meus órgãos o relógio ceda o privilégio de marcar no mostrador o verdadeiro tempo do meu espírito» (NAVA, 2002: 184). A associação entre a mão, a mesa e a escrita é um lugar poético explorado por autores como Sophia de Mello Breyner Andresen, em cuja obra se encontram versos que falam do momento de silêncio em que o poema *acontece* na folha (ANDRESEN, 2015: 895): de «Espera», «Espero por uma espécie de silêncio / [...] / É então que se vê subitamente / A nossa própria mão poisada sobre a mesa // É então que se vê o passar do silêncio // Navegação antiquíssima e solene» (ANDRESEN, 2015: 522); de «Escrita do poema», «A mão traça no branco das paredes / A negrura das letras / Há um silêncio grave / A mesa brilha docemente o seu polido» (ANDRESEN, 2015: 573). Também António Ramos Rosa escreve: «O papel, a mesa, o sol, a pena... / Ao lado, a janela. [...] / [...] // Enquanto escrevo não sou nem mesmo quero / não escuto nem palavras nem silêncio. / Alinho palavras mas ainda não caminho. Estou a uma mesa pobre sem movimento. // [...] / Quero caminhar somente com o corpo que sou, / quero, sem querer, ser o próprio sangue, / músculos, língua, braços, pernas, sexo, / [...] / a mesma alta, elástica dança de um corpo vivo!» (ROSA, 2001: 105-106). Estes poemas são retratos dos momentos de escrita, em que não há necessariamente um rosto, mas em que se enuncia a presença de um corpo vivo e escrevente,²³⁹ especificando o sentido das palavras de Beaujour: «L'autoportrait est non seulement écriture, mais mise en scène de l'écriture» (BEAUJOUR, 1980: 144). Em «Auto-retrato com revólver», os objetos são resíduos de uma presença, o próprio papel em que se inscreve o poema será mais um vestígio, suscetível de ser amarrotado. Se o «revólver» é o último elemento da enumeração, os «papéis amarrotados» são o primeiro – e ambos, «revólver» e «papel», são nomeados no último verso, numa associação significativa.

Na verdade, o «revólver» volta a aparecer na terceira e na quarta estrofes, perto da «mão que nunca aprendeu a escrever»: a mão cujos «dedos [quentes]» aquecem o

²³⁹ Outros exemplos poderiam ser dados para reforçar este tópico retratístico do momento da escrita. Refira-se que na obra de Irene Lisboa há mais do que um poema em que se apresenta o *jeito de escrever* da autora: «Poisa-se a mão fechada, / com o lápis supenso, / sobre o papel que espera... / Escrever, não escrever?» (LISBOA, 1991: 203).

revólver é a mesma «mão esquerda [que] masturba»,²⁴⁰ como que oscilando entre as pulsões de vida e de morte que Paula Morão assinala em relação à escrita do retrato: «pulsão vital e pulsão de morte, regidos respectivamente por Eros e Thanatos» (MORÃO, 2011: 59). Se o revólver é uma arma de fogo que se pode disparar com uma só mão e provocar derramamento de *sangue*, é também uma metáfora possível do órgão sexual masculino²⁴¹ que remete para *esperma*: «a memória desfaz-se em sangue e esperma» (AL BERTO, 2017: 482), escreve Al Berto – «sangue» e «esperma», «duas palavras-chave» na obra de Al Berto, conforme nota Fernando Pinto do Amaral (AMARAL, 1991: 124). A mão esquerda é, portanto, a «mão» do duplo «revólver» ligada a «sangue» e «esperma».

A mão direita é a que «definhou um pouco quando aprendeu o silencioso ofício», a que «escreve com destreza, sem cessar», ainda que tenha «preguiçosos dedos». Apesar de se perceber uma certa oposição entre os termos «preguiçosos»-«definhou» e «destreza, sem cessar», esta pode dar conta de uma alternância de estados de inatividade e atividade reveladora da necessidade de *repouso* para produzir *trabalho silencioso*. Esta «outra mão» associa-se a «tinta», palavra duas vezes enunciada no poema: «o texto transparece na claridade das manchas de tinta», «o revólver tingir-se-ia de tinta permanente». A «tinta» (ou as «manchas de tinta») é caracterizada com os termos «claridade» e «permanente». O primeiro, «claridade», tanto pode ser entendido como *luminosidade* ou como *clareza*: a *luz* do texto pode contrastar com as «manchas» presumivelmente escuras de tinta, mas a tinta é na verdade o que torna possível *ver* o texto e, por isso, o que o *ilumina* e o faz *transparecer*. O segundo, «permanente», ainda que possa apenas dizer respeito a uma classificação corrente de tinta de escrita,²⁴² não pode excluir os sentidos de *continuidade* e *fixidez* (ou *continuidade* e *imobilidade*, como assinalado a propósito de Proust).

Implícita ou explicitamente, as mãos de Al Berto aparecem associadas a diferentes fluidos: «sangue», «esperma», «tinta». No início da segunda estrofe, referem-se as «aranhas [que] vão construindo ninhos diáfanos». Também as aranhas,

²⁴⁰ Golgona Anghel assinala a proximidade entre a formulação de Al Berto e a citada por Deleuze, que «Al Berto retoma em eco»: «Tal como Bloom, lembrado por Deleuze: escrevemos com uma mão na areia e nos masturbamos com a outra» (ANGHEL, 2008: 400).

²⁴¹ Com Sigmund Freud e *A Interpretação dos Sonhos*, armas como o revólver recebem o *estatuto* psicanalítico de «símbolos do membro masculino» (FREUD, 2009: 258).

²⁴² Al Berto refere noutros momentos da obra a tinta, associada à escrita e aos fluidos corporais: o «odor da tinta permanente, palavra a palavra escavo no coração do texto» (AL BERTO, 2017: 233), «tingir a ponta dos dedos e do sexo / na tinta permanente dos corpos» (AL BERTO, 2017: 261)

cuja atividade «num dos cantos inacessíveis da casa» pode ser comparada à do poeta que *tece* («teço»), «segregam» um fluido: «sábios labirintos em perigosa baba». Podem os poemas ser *sábios labirintos em perigosos fluidos – sangue, esperma, tinta, baba*? Em «atrium», abrindo *À Procura do Vento Num Jardim d'Agosto* e *O Medo* (AL BERTO, 2017: 11-12), o primeiro parágrafo fala dos «insectos quentes [que] escavam geometrias de baba pelas paredes do quarto», na «noite» em que o «corpo» acorda para a «inútil deambulação da escrita», para o «desejo de escrever», percorrendo «sinuosas cidades» e procurando «o fio de néon que [...] indica a saída», como num labirinto. No mesmo texto, referem-se os «fluidos mágicos [que germinam]», «sangue», «esperma», e usam-se as palavras «teço» e «hoje», «o silente medo de continuar vivo». Este é um outro texto na obra de Al Berto em que os mesmos termos convocados na leitura de «Auto-retrato com revólver» contribuem para a construção poética do momento de escrita.

Regressando às mãos de Al Berto, recorde-se que a esquerda é a que toca o duplo «revólver» e a direita é a que «escreve»: «Nũa mão sempre a espada e noutra a pena», diz o famoso verso de *Os Lusíadas* (estância 79 do canto VII), por sua vez já eco de outras formulações (CAMÕES, 1970: 1310). No entanto, a estrofe final apresenta uma *explicação* relativa às mãos com valor temporal, que compromete o «sempre» camoniano: «eu explico: hoje» e «mais tarde, escrevia eu». A explicação sugere que as mãos «poderiam [...] trocar de ofício / o revólver tingir-se-ia de tinta permanente, o papel apresentaria o terrível sulco de uma bala». O verbo «poder», usado no verso central do poema no mesmo condicional, apresenta de novo uma possibilidade de alternância, agora entre o «ofício» das mãos. A possibilidade não parece «remota», como sugere Manuel de Freitas (FREITAS, 2005: 41), mas fortemente significativa. A troca não é simétrica, os ofícios são afetados e preservam a centralidade do «revólver»: a mão esquerda *escreveria* com tinta no revólver e a mão direita *dispararia* o revólver sobre o papel. Esta hipótese parece na verdade uma forma de ligar *escrita* e *disparo* (no «disparo» cabe *tiro* e *segregação*), de associar os três fluidos («sangue», «esperma», «tinta») a uma mesma atividade, de unir na escrita as pulsões de vida e de morte por meio do «revólver», o objeto central de «Auto-retrato com revólver» de Al Berto. Maria Castro assinala também, a propósito deste poema, a relação entre escrita e sexualidade

(vida, «experiência vivencial»)²⁴³ e escrita e morte (pela «representação [...] do sexo masculino como revólver»)²⁴⁴. Não obstante, parece pertinente ler o valor siléptico de «revólver», considerando não apenas o sentido figurado (órgão sexual masculino), mas igualmente o sentido próprio (arma).

O «revólver» tanto pode servir a «*escrita contra o medo*» como o «*medo da escrita*» (FREITAS, 1999: 49), tanto pode ser arma de autodefesa como arma de autoataque. Lembrem-se as palavras de Jacques Derrida, em *L'écriture et la différence*: «Il n'y a pas d'écriture qui ne se constitue une protection, en protection contre soi, contre l'écriture selon laquelle le “sujet” est lui-même menacé en se laissant écrire: en s'exposant» (DERRIDA, 1967: 331). A obra de Al Berto constrói-se na consciência do *medo* – «escrevo contra o medo» (AL BERTO, 2017: 229), «palavra a palavra escondo-me com medo de minha própria voz» (AL BERTO, 2017: 234), «tenho medo, medo de voltar a escrever incessantemente e rasgar tudo o que escrevo. medo, medo de ouvir aquilo que não se ouve a não ser quando escrevo» (AL BERTO, 2017: 234) – e o revólver é, acima de tudo, a metáfora da escrita em «Auto-retrato com revólver», um *autorretrato com escrita*. Parafraseando Derrida, a escrita-revólver constitui-se como uma proteção, *em proteção contra si própria*, contra a escrita-revólver que ameaça o *sujeito que se expõe* a ela própria.

Ainda que se reconheça o pendor «autobiográfico» da obra de Al Berto, assinalado em diversos estudos sobre o autor, como os de Fernando Pinto do Amaral (1991)²⁴⁵ ou de Manuel de Freitas (1999, 2005),²⁴⁶ o que se manifesta desse pendor em «Auto-retrato com revólver» é sobretudo o gesto de escrita do texto, uma vez que não se destacam elementos biográficos verificáveis, como acontecimentos (tornados) públicos,

²⁴³ Para ligar escrita e vida, Maria Castro afirma «a exposição da relação íntima entre a experiência da escrita e a da sexualidade» (CASTRO, 2005: 50), acrescentando que a ideia de «trocar de ofício» sugere «por um lado, a erotização da escrita e, por outro, a indissociabilidade entre esta e a experiência vivencial» (CASTRO, 2005: 51).

²⁴⁴ Para ligar escrita e morte, e desviando já a leitura para outros textos de Al Berto, Maria Castro declara que a «representação de contornos freudianos do sexo masculino como revólver, com tudo o que tal evoca da correlação entre Eros e Tanatos, acentua a ligação entre escrita e morte, sendo a escrita, metaforicamente representada pela mão, um processo de apaziguamento da angústia existencial» (CASTRO, 2005: 51).

²⁴⁵ Fernando Pinto do Amaral, em «Al Berto: um lirismo do excesso e da melancolia», afirma que na obra al bertiana «a relação entre a experiência vivida e a escrita ganha proporções pouco frequentes» e que existem «inequívocos paralelismos biográficos» (AMARAL, 1991: 121).

²⁴⁶ Manuel de Freitas declara: «No caso de Al Berto, foi sempre evidente a irrupção lírica de um gesto autobiográfico» (FREITAS, 2005: 22); «O que parece não oferecer dúvidas – em toda a obra de Al Berto, mas em particular nas sequências intituladas «O Medo» – é a preferência (quando não a obsessão) por uma *escrita autobiográfica*» (FREITAS, 2005: 23).

datas ou nomes (há apenas menção a resíduos de passagem, como, por exemplo, os «cigarros esboroados» que indiciam um corpo fumador).

Apesar de o «eu» ser expressamente enunciado neste texto, apresenta-se como «vazio», como o vazio do «terrível sulco de uma bala» no papel. Noutros lugares da obra, Al Berto refere as «folhas de papel escritas à queima-roupa noite após noite» (AL BERTO, 2017: 367). Manuel de Freitas sublinha a «recusa de Al Berto em ser apenas uma *existência de papel*» (FREITAS, 1999: 78), mas o papel escrito por Al Berto marca uma *ausência* que é como esse vazio deixado pela passagem da bala (as «manchas de tinta» terão um valor próximo ao do «sulco» deixado pela bala). O «revólver» pode significar portanto a própria criação do autorretrato, escrito num *hoje-agora* em que o corpo está próximo, «à queima-roupa», e destinado a um *depois* que é a marca da distância.

A questão do tempo, e em especial do *hoje-agora*, é central na poética de Al Berto. Tanto Manuel de Freitas como Golgona Anghel assinalam as inúmeras vezes em que se perguntam as horas na obra de Al Berto: «em nenhum outro livro de poesia se pergunta tantas vezes as horas como n’*O Medo*» (FREITAS, 1999: 17); «[s]ublinhe-se a obsessão de Al Berto pela pergunta “que horas são?”» (ANGHEL, 2008a: 31).²⁴⁷ Na verdade, parece existir uma tensão entre o calendário ou o relógio²⁴⁸ e o instante que foge à medição, que, recorrendo ao estudo de Golgona Anghel, proclama «a euforia do Aion e a desilusão do Cronos» (ANGHEL, 2008a: 255).²⁴⁹ Encontram-se na obra de Al Berto inúmeras menções à data (datas), ao ano, às partes do dia (manhã, meio-dia, tarde) e à noite, mas também à hora e ao instante, ao «agora mesmo» (AL BERTO, 2017: 618). Vale a pena lembrar versos em que sobressai a importância do hoje e da hora na escrita al bertiana, alguns dos quais assinalados por Manuel de Freitas ou Golgona Anghel: «hoje é dia de coisas simples / [...] / hoje» (AL BERTO, 2017: 263); «são horas de ter medo meu amor» (AL BERTO, 2017: 274); «que horas são para lá desta precária sílaba?» (AL BERTO, 2017: 312); «hoje à noite avistei sobre a folha de papel» (AL BERTO, 2017: 333); «silêncio obsessivo das horas» (AL BERTO, 2017: 353); «que horas

²⁴⁷ «A questão do agora, do instante como existência paradoxal, é uma constante da obra de Al Berto. A sua perenidade transparece, tal como vimos, no âmago da pergunta obsessivamente repetida “que horas são?”» (ANGHEL, 2008a: 330).

²⁴⁸ Há versos que referem objetos de medição ou controlo do tempo, como «aquele que não aprendeu a ler nos relógios» (AL BERTO, 2017: 354) ou «o despertador toca» (AL BERTO, 2017: 232).

²⁴⁹ A partir da tese de doutoramento e da formulação «Cronos decide morrer» (ANGHEL, 2008a: 366), Golgona Anghel publica o livro precisamente intitulado *Cronos Decide Morrer: Leituras do Tempo em Al Berto* (ANGHEL, 2008b).

serão dentro de meu corpo?» (AL BERTO, 2017: 375); «*que horas serão para lá deste século?*» (AL BERTO, 2017: 458); «por hoje é tudo» (AL BERTO, 2017: 618); «que horas serão dentro do meu corpo?» (AL BERTO, 2017: 643).

Manuel de Freitas afirma que essa «*sensação do tempo*» patente na obra de Al Berto (FREITAS, 1999: 18) constitui o principal ponto de contacto com a obra de Baudelaire: «vivência irrecuperável do tempo, do *tempo enquanto tempo*» (FREITAS, 1999: 17). Independentemente da ligação a Baudelaire, a leitura do tempo em «Auto-retrato com revólver» poderia ser estabelecida em relação a Proust, por afinidade e por diferença – não só porque Al Berto «poderia passar o dia a ler» *e não passa*, mas também porque «[lhe falta] o tempo para procurar o tempo perdido / e não [está] deitado na recordação da infância». O tempo de «Auto-retrato com revólver» é o *tempo presente da escrita*, o poema é a «*présence du présent*» (BEAUJOUR, 1980: 119). Relativamente a outro texto, Golgona Anghel desenvolve uma exposição que serve a leitura deste poema: «Num processo de hipotipose, Al Berto escreve que escreve, escreve no “agora” que na “hora” do “agora” escreve, “neste momento”, que se sobrepõe ao primeiro e no entanto se desprende dele» (ANGHEL, 2008a: 339). O *hoje-agora* do poema, depois da escrita «à queima-roupa», é o da leitura, é esse que vai prolongar a existência do poema de Al Berto e justificar o *crime* da escrita: «e me suicido na tentativa de me transformar em poema e poder, enfim, circular livremente» (AL BERTO, 2017: 650).

O «revólver» de «Auto-retrato com revólver» marca «o inexorável reconhecimento da violência da escrita» (FREITAS, 2005: 41), que se faz com o medo e contra o medo, abrindo a leitura do autorretrato poético à ideia de autorretrato como epitáfio.

5. EPITÁFIOS

«Every phrase and every sentence is an end and a beginning, / Every poem an epitaph», diz o poema «Little Gidding», de T.S. Eliot (ELIOT, 1983: 47). Estes versos, do último texto de *Four Quartets* (1943), são citados por Karen Mills-Courts para introduzir e concluir o seu estudo *Poetry as Epitaph: Representation and Poetic Language* (1990), no qual propõe uma analogia entre poema e inscrição sepulcral,²⁵⁰ por defender que ambos, num mesmo lugar, evocam *presença* e anunciam *ausência*, por meio da materialização de uma voz em palavras escritas: a partir de um poema-epitáfio de W.B. Yeats, Mills-Courts assinala que «the very words that seem to give life simultaneously announce the death of the speaker» (MILLS-COURTS, 1990: 2). Ainda que a autora desenvolva a tese de poesia como epitáfio, o seu trabalho não se concentra em poemas que se apresentam como epitáfios (ou afins) nem problematiza a questão genológica, assumindo o verso de T.S. Eliot para uma leitura do poema e da poesia em geral: «Poetry, then, by unconcealing absence, brings death “into the open”» (MILLS-COURTS, 1990: 15).²⁵¹

É evocando a mesma passagem de T.S. Eliot citada por Karen Mills-Courts, que talvez ecoasse já Rainer Maria Rilke, em «Die Insel», de *Neue Gedichte* (1907), «und jeder Satz ist wie ein Epitaph» (RILKE, 1907: 83),²⁵² que Luís Filipe Castro Mendes publica em *Outras Canções* (1998) o seguinte poema:

²⁵⁰ A palavra portuguesa «epitáfio» e o vocábulo inglês correspondente apresentam uma mesma origem etimológica, do latim «*epitaphius*» a partir do grego «*epitáphion*», com o sentido de «inscrição tumular», pela junção de «epi»-«sobre» e «taphos»-«sepultura» (GDHLP, 2015: 1618).

²⁵¹ Analisando textos de poetas como William Wordsworth ou John Ashbery e considerando sobretudo os pensamentos de Martin Heidegger e Jacques Derrida, Mills-Courts aponta diferenças irreconciliáveis entre a hermenêutica heideggeriana (como procura de sentido na linguagem) e a desconstrução derridiana (que considera o sentido como um efeito ilusório do sistema de linguagem), mas aproxima-as no reconhecimento de que a linguagem revela morte e ausência (mesmo que esta seja, para Heidegger, inerente e necessária à presença). A autora parte da constatação de que a poesia tem existido entre as ideias contraditórias de ser *representação* (de ausência como marca de morte) ou *apresentação* (de ausência como sinal de presença) (MILLS-COURTS, 1990: 20-21), defendendo que a *representação*, entendida como epitáfio, é a única forma apropriada de *apresentação* poética (MILLS-COURTS, 1990: 314).

²⁵² O verso de Rilke pode ser traduzido como «E cada frase é como um epitáfio». Refira-se também que Rilke escreveu o seu próprio epitáfio, posteriormente gravado na sua lápide: «ROSE OH REINER WIDERSPRUCH, LUST / NIEMANDES SCHLAF ZU SEIN UNTER SOVIEL / LIDERN», «Rosa, oh, contradição, deleite / de não ser o sono de ninguém debaixo de tantas / pálpebras».

Every poem is an epitaph

Desfiz meu corpo nas vivas marés
que os versos me traziam. Solidão
mil vezes retomada, sombra e pó,
palavras que nos doem mais de perto:
tudo desfez meu corpo e neste mar
um navegante encontra o seu deserto.
(MENDES, 1999: 372.)

O título de Castro Mendes aproveita o verso de Eliot, alterando-o e incluindo-o num novo lugar para refletir sobre o próprio trabalho poético, *que (se) desfaz (d)o corpo ao fazer o poema*. A aventura da poesia é tomada como uma navegação solitária e sofrida, condensada no oxímoro *mar deserto*, pois se há «vivas marés», há também «sombra e pó». Aproveitando o adjetivo «vivas» que caracteriza «marés» (e, por extensão, «mar») e associando «sombra e pó» a morte, pode tentar-se uma outra variação do oxímoro na formulação *vida morta*, como metáfora da poesia. Nesta linha, o texto metapoético de Castro Mendes apresentaria a proposta de que o poema se fecha como «um epitáfio» (LOPES, 2003b: 91), mas «é necessariamente biografia» (LOPES, 2003b: 19), recorrendo às palavras de Silvina Rodrigues Lopes.

Ainda que «Every poem is an epitaph» de Castro Mendes contribua para pensar sobre a questão do poema como epitáfio, não é construído como exploração dos inúmeros lugares-*comuníssimos* do género. Com efeito, há diversos tópicos associados aos epitáfios, ainda que estes admitam tons tão distintos como o panegírico ou o satírico e assumam diferentes pessoas pronominais: *aqui jaz, aqui dorme, aqui descansa, brevidade da vida, eterno descanso, pequenez do túmulo, grandeza do defunto, última morada, última viagem*, entre muitos outros. Não obstante, a combinação «sombra e pó» constitui uma possível visita de Castro Mendes a um lugar-comum associado à temática da morte e do retrato, não só pela tradição dos epitáfios, mas também por via do *carpe diem* ou da *vanitas*, como decorre das considerações no capítulo AO ESPELHO a propósito dos versos de Luis de Góngora «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (GÓNGORA, 1975: 230) e de Sor Juana Inés de la Cruz, «*es cadáver, es polvo, es sombra, es nada*» (*apud* HATHERLY, 1998: 26). No caso de Castro Mendes, a formulação «sombra e pó» contribui para a definição de uma arte poética que aponta na linha do epitáfio, do vestígio vital, valorizando não só a poesia moderna pela citação de T.S. Eliot, mas também a tradição antiga dos epitáfios.

Esta tradição tem uma presença forte na lírica portuguesa, bastando para disso dar conta nomear dois poetas cujos poemas como autorretratos foram citados na INTRODUÇÃO: Camões e Bocage. Com efeito, o soneto de Camões antecedido em algumas edições pela dedicatória «*A Pêro Moniz, que morreu no mar do monte Félix, em epitáfio*» é escrito como autoepitáfio do presumível companheiro de Camões, como foi referido no capítulo NOMES DE OUTROS, a propósito do poema «Auto-retrato com versos de Camões», de Pedro Mexia (MEXIA, 2018: 149): «No mundo, poucos anos e cansados / vivi» são as primeiras palavras da composição (CAMÕES, 1970: 55). Este texto é construído como memória poética, sendo o sentido de inscrição sepulcral impossível para aquele que morreu e se perdeu no «bruto / Mar». A composição na primeira pessoa justificou leituras biografistas que afastaram o sentido do elogio fúnebre, ainda que a construção na primeira pessoa seja comum em epitáfios. Por sua vez, um poema jocoso de Bocage oscila entre a primeira e a terceira pessoas do singular ao apresentar um pedido de inscrição sepulcral para o próprio autor: «Mas quando ferrugenta enxada idosa / Sepulcro me cavar em ermo outeiro, / Lavre-me este epitáfio mão piedosa: // “Aqui dorme Bocage, o putanheiro; / Passou vida folgada e milagrosa: / Comeu, bebeu, fodeu sem ter dinheiro”» (BOCAGE, 2008b: 72). O poema joga com o sentido de inscrição sepulcral, ao usar o verbo «lavar», que tanto significa *esculpir* como *escrever*, e ao referir «este epitáfio», que é no soneto *este último terceto*. Nota-se uma clara ligação ao autorretrato bocagiano citado na INTRODUÇÃO, não só pelo paralelismo entre «este epitáfio» e «estas verdades», mas também, e sobretudo, pela posição do nome no poema, associado a advérbios que o presentificam: «Aqui dorme Bocage» abre o último terceto do soneto «[Lá quando em mim perder a humanidade]», tal como «Eis Bocage» abre o último terceto do soneto «[Magro, de olhos azuis, carão moreno]» (BOCAGE, 2008a: 3). Esta associação justifica não só uma leitura elegíaca do autorretrato (também ele com uma versão jocosa), mas também uma leitura autorretratística do epitáfio.

Estas considerações convidam a ter em conta toda uma coleção de poemas *fúnebres* da poesia portuguesa do século XX que admitem leituras autorretratísticas, como *retrato do autor* e como *retrato do retrato do autor*, apresentando formas diversas e títulos variados, como «Testamento», «Herança», «Requiem» ou mesmo «Epitáfio», num exposto trabalho sobre a morte e a ausência, por vezes focado na própria escrita poética.

Com efeito, podem enumerar-se alguns poemas-testamentos, que assumem uma perspetiva de morte ainda em vida, declarando nomeadamente que o que os poetas deixarão é poesia: «Testamento do poeta», de José Régio, afirma «Não sou dos que se aceita... a não ser mortos» e termina com o terceto «Para reaver, porém, todo o Universo, / E amar! e crer! E achar meus mil sentidos!..., / Basta-me o gesto de contar um verso» (RÉGIO, 2001a: 188); «Outro testamento», de Vitorino Nemésio, começa por dar instruções para o enterro do seu corpo, «Quando eu morrer deitem-me nu à cova [...]», para depois corrigir, «Quando eu morrer... / Eu morro lá! / Faço-me morto aqui, nu nas minhas palavras», esclarecendo «Palavras, terras onde moro, / Nunca vos deixarei» (NEMÉSIO, 1989: 204-205); «Testamento do poeta», de Saul Dias, sintetiza «Outro verso, outra rima... / E é tudo o que lhe resta // para o seu testamento!» (DIAS, 2001: 247); «Testamento», de Branquinho da Fonseca, reconhece que «Vão aqui contradições / [...] / que apenas são ilusões» (FONSECA, 2010: 109-112); «Testamento», de Miguel Torga, apresenta-se como um «testamento de Poeta» para ser lido por «alguém» nos «versos» e no «texto» «escrito / [nas] folhas de espuma e de granito» (TORGA, 2000: 331-333); «Testamento», de David Mourão-Ferreira, começa com uma alusão horaciana nos versos «Que fique só da minha vida / um monumento de palavras», para terminar declarando «Mas que do nada ao menos fique / Um monumento de palavras» (MOURÃO-FERREIRA, 2006: 319-322); «Testamento», de Rui Knopfli, apresenta-se como registo de uma mensagem dirigida, «Se por acaso morrer [...] / [...] / quero que saibas, Amor, quero que saibas, / [...] / que morri sim, que não me repito, / mas que ecoo inteiro na força do meu grito» (KNOPFLI, 2003: 46). Mais recentemente publicados, assinalem-se ainda outros poemas-testamentos: «Testamento», de António Manuel Couto Viana, apresenta o poeta, «Sou quem fui. Fui quem quis. / Uma voz uma vez, / a ligar-me à raiz», dialogando com a sua obra anterior (VIANA, 2004b: 384-385);²⁵³ «Testamento de vgm», de Vasco Graça Moura, afirma num dos versos do longo poema «deixo a meus filhos versos cultos», terminando por mencionar a própria escrita e assinatura, talvez numa alusão a Bocage, «outros fariam um soneto / de hora final quando a mão treme, / eu escrevi este folheto / e assinei-o vgm» (MOURA, 2012b: 249-260); «Testamento», de Ana Luísa Amaral, declara, a partir

²⁵³ Estes versos datados de «24 de Janeiro de 2003» condensam um retrato da obra de Couto Viana, em ligação com outros lugares da sua poesia. Uma das antologias editadas recebeu o título *Uma Vez Uma Voz: Poesia Completa [1948-1983]* (1985), abrindo com o poema «Título»: «Uma vez, uma voz, / Que era só minha» (VIANA, 2004a: 69, 71). Uma outra antologia foi impressa com o título *Sou Quem Fui* (2000), possivelmente a partir do verso repetido em «Cantar magoado»: «Sou apenas quem fui» (VIANA, 2000: 113; 2004b: 107-108).

do pretexto pretensamente factual de uma viagem de avião, «Se eu morrer / Quero que a minha filha não se esqueça de mim» (AMARAL, 2010: 46).

Outras poemas, que não apresentam o título «Testamento», partem também do tópico «Quando eu morrer»: «Fim», de Mário de Sá-Carneiro, dá instruções quanto à cerimónia fúnebre, com «palhaços e acrobatas» e o «caixão [...] sobre um burro»: «Quando eu morrer batam em latas, / Rompam aos berros e aos pinotes» (SÁ-CARNEIRO, 2010: 122); «Inscrição», de Sophia de Mello Breyner Andresen, estabelece: «Quando eu morrer voltarei para buscar / Os instantes que não vivi junto do mar» (ANDRESEN, 2015: 464); um poema sem título de Pedro Tamen dirige-se a um tu, prevendo os gestos de quem fica depois da sua morte: «Quando eu morrer hás-de rezar por mim, / dizer boa-noite à pressa ao meu retrato» (TAMEN, 2001: 614).²⁵⁴

Nesta linha, também os poemas-heranças ou os poemas-requiens consideram expressamente o envelhecimento do corpo ou a aproximação do fim da vida: «Herança», de Eugénio de Andrade, enumera os elementos da herança, incluídos «[num] poema meu», «É a minha herança: o sorriso, / o azul de uma pedra branca. / [...] / as cadências do coração / teimoso em repetir que não envelheceu» (ANDRADE, 2017a: 626); «Requiem por mim», de Miguel Torga, o último poema da sua *Poesia Completa*, fala de uma «Ruína humana» a aproximar-se do «fim» (TORGA, 2000: 965); «Requiem», de Jorge de Sena, questiona «Serenamente será que eu morrerei / talvez já pra morrer sofra conforme / o fim da vida quando o fim vier» (SENA, 2013: 196-197); «Requiem», de Cristovam Pavia, é dedicado «(ao menino morto, eu próprio)» (PAVIA, 2010: 192). A obra de José Agostinho Baptista inclui vários poemas cujos títulos têm sentidos fúnebres, como «O túmulo», «Herança» ou «Lápide» (BAPTISTA, 2000: 503, 583, 626), o primeiro dos quais admite a perda da voz, «Sepultai-me, enfim, / [...] / Quem por nós chora quando ao correr / das buganvílias já não possuímos voz?».

Certos poemas-epitáfios da poesia portuguesa do século XX são escritos como perspetivação de morte ou como constatação de morte consumada, corporal ou poética: «Epitáfio de homem», de Alberto Osório de Castro, apresenta uma avaliação da própria atividade poética, «Fixei sonho da vida em comovidos versos. / [...] / E já a hora sou de ir em paz descansar...» (CASTRO, 2004: 367); «Epitáfio», de Ângelo de Lima,

²⁵⁴ Refira-se ainda que este poema foi publicado no livro *Guião de Caronte* (1997). A poesia de Pedro Tamen prossegue uma discreta, mas constante, indagação do eu, entre a poesia, o amor e o divino: «Minha palavra simples [...] quem eu sou?» (TAMEN, 2001: 393), «E quem sou eu, de pé, ao pé de ti[?]» (TAMEN, 2001: 500).

exclama no início e no fim do poema «Aqui Dorme e Descansa um Coração!» (LIMA, 2003: 74); «Epitaph» e «Epitaphs», de Alexander Search, fixam em inglês o epitáfio do próprio heterónimo pessoano, «Here lieth Alexander Search» e «Here lies a poet [A.S. Alex Search] who was mad and young», respetivamente (PESSOA, 1997: 37-38); «Epitáfio do poeta» e «Auto-epitáfio de João Bensaúde», de José Régio, tecem um elogio da grandeza que oscila entre o tom enfático ou irónico, «Ele [...] / Foi isso e muito mais! – não cabe aqui. [...] / Encontrá-lo-ás em tudo... e até em ti» e «João Bensaúde, / Poeta menor, / Grande entre os menores, / Já lá está calado», respetivamente (RÉGIO, 2001a: 190; RÉGIO, 2001b: 393); «Epitáfio», de Políbio Gomes dos Santos, evoca a infância, «Menino, bem menino, fiz o meu balão. / [...] / Ó tu, quem sejas, o balão fui eu!» (SANTOS, 1998: 67); dois poemas com o título «Epitáfio», de Jorge de Sena, revelam uma consciência desencantada em relação às «palavras que em [seu] nome passam» e aos outros que dizem que «depois da morte / – a sua melhor obra foi morrer» (SENA, 2013: 237-238; SENNA, 2015: 173-174); «Epitáfio» e «Quase epitáfio», de Eugénio de Andrade, afirmam «Voa coração. / Ou então arde» e «Eu não tenho nada. / Amei o desejo / com o corpo todo» (ANDRADE, 2017a: 141, 283); «Epitáfio», de Daniel Filipe, fala da «Solidão / de quem saber de si mesmo procura: / quatro palmos de terra – sepultura / onde cabe, à vontade, uma ilusão» (FILIPE, 1951: 52-53); «Cólofon ou epitáfio», de Ruy Belo, termina com as já citadas palavras «todo o tempo se lhe ia / em polir o seu poema / a melhor coisa que fez / ele próprio coisa feita / ruy belo português» (BELO, 2014: 364); «Epitáfio», de Cristovam Pavia, diz que aquele que «Compunha sonolências / [...] / Morreu em Heidelberg / (Um acaso feliz)» (PAVIA, 2010: 192); «Epitáfio», de Luiza Neto Jorge, concentra em quatro versos o jogo parónimo com «pó»: «Querida vida. / Pobre pó. / Tão pó a pó. / Após, a pó» (JORGE, 2001: 288).

Leia-se com mais demora a composição de Cristovam Pavia:

Epitáfio

Compunha sonolências
Que se iam decompondo
Entre benevolências
Calmas complacências
Meigas condolências
Um devaneio longo.

Morreu em Heidelberg
(Um acaso feliz)
Num dilúvio redondo.
(PAVIA, 2010: 192.)

Este poema não foi incluído na única obra do autor editada em vida, *35 Poemas* (1959), mas foi publicado postumamente no volume *Poesia* (1982, 2010), que reuniu, além do conjunto *35 Poemas*, esparsos e inéditos. «Epitáfio» aparece na secção de inéditos e, em relação ao poema, uma nota no final do volume informa: «Escrito num postal de Heidelberg, com data de 13-IV-1961. À margem, a indicação “P.N.A.M.”, vindo assinado com o nome de “Dr. Geraldo da Cunha Menezes Ferreira”» (PAVIA, 2010: 254).

Geraldo Ferreira foi um dos nomes que Francisco António Lahmeyer Flores Bugalho usou como pseudónimo, ainda que Cristovam Pavia tenha sido o nome escolhido para o único livro publicado em vida e para assinar a grande maioria dos poemas conhecidos. A questão editorial interfere na leitura do poema: «Epitáfio» aparece na obra *Poesia* de Cristovam Pavia associado ao nome Cristovam Pavia (o nome autoral patente na capa e na folha de título), mas uma nota no fim do livro, não assinalada na página do poema, indica que o manuscrito apresentava outra assinatura. Assim, legitimam-se, nomeadamente, as leituras de que o poema foi escrito por Cristovam Pavia como *autoepitáfio* de Cristovam Pavia ou de que o poema foi escrito por Geraldo Ferreira como *heteroepitáfio* de Cristovam Pavia, como se o *pseudónimo secundário* assinasse o epitáfio do *pseudónimo principal* (e assim o *assassinasse*, lembrando a associação entre assinatura e assassinato estabelecida no capítulo FIGURAS INCERTAS, a propósito das expressões de Herberto Helder e de António Aragão, ainda que num contexto diferente). Na verdade, nem nas páginas dos poemas de *Poesia* nem no índice há uma indicação que remeta para Geraldo Ferreira, apenas nas notas é incluída essa informação, cuja manifestação editorial não terá sido definida por Cristovam Pavia. Acrescente-se que existem outros poemas em relação aos quais se menciona a assinatura de Geraldo Ferreira, datados de 1961, como «Ó ondas do mar de Vigo» (PAVIA, 2010: 194, 254) e «Litania da Rua dos Fanqueiros» (PAVIA, 2010: 195, 254); e há também poemas associados a outros nomes, como «Homenagem a um poeta estrangeiro», datado de 1965, assinado por «A.A.P. (Amílcar d’Andrade Pego)» (PAVIA, 2010: 196-197, 254), e «Alva», datado de 1966, assinado por «Marcos Trigo»

(PAVIA, 2010: 200, 255). Esta coexistência de vários nomes poéticos, ainda que sejam remetidos para notas finais nas edições de *Poesia*, por não terem tido um desenvolvimento sistemático e editorial na obra de Cristovam Pavia publicada em vida, lembra obviamente a *plurinímia* pessoana.

Tente-se, em primeiro lugar, uma aproximação a «Epitáfio» considerando que o poema foi escrito pelo «Dr. Geraldo da Cunha Menezes Ferreira» como epitáfio de Cristovam Pavia, «num postal de Heidelberg, com data de 13-IV-1961» (PAVIA, 2010: 254). Foram já mencionados dois casos em que um pseudónimo ou heterónimo escreve o seu próprio epitáfio. Com efeito, a obra de Fernando Pessoa inclui dois autoepitáfios em inglês atribuídos a Alexander Search, «Epitaph» e «Epitaphs» (neste conjunto não aparece apenas o seu, ainda que seja o primeiro), ambos escritos na terceira pessoa do singular e recorrendo ao equivalente em inglês do pretérito perfeito simples para referir os *sentimentos* ou as *canções* do passado: «He died at twenty odd / This was his last sentiment: / Accurst be Nature, Man and God» e «As to the songs he sang / They were [found] in winter weather» (PESSOA, 1997: 37-38). Também José Régio compõe o «Auto-epitáfio de João Bensaúde»: «João Bensaúde, / Poeta menor, / Grande entre menores, / Já lá está calado.» Tanto os textos de Pessoa como o de Régio remetem para o silêncio de Search e Bensaúde, respetivamente: «his last sentiment», «he sang», «está calado».²⁵⁵ No entanto, nestes casos, os nomes *principais* da produção poética dos autores sobreviveram e continuaram a produzir obra. No caso de Cristovam Pavia, é um *pseudónimo secundário*, Geraldo Ferreira, que escreve o que pareceria ser o epitáfio do *pseudónimo principal*, Cristovam Pavia, como que desejando o seu silenciamento, o fim da sua obra. Porquê o título de «Dr.» e porquê «num postal de Heidelberg»?

Para explorar hipóteses de leitura, considerem-se alguns dados biográficos conhecidos do autor que são apresentados nas edições de *Poesia*. Segundo Fernando J.B. Martinho, apesar do sucesso da publicação de 35 *Poemas* em 1959, terá havido um

²⁵⁵ Diferente é a construção de Álvaro de Campos que, em «P-Há», declara: «Hoje, que sinto nada a vontade, e não sei que dizer, / Hoje, que tenho a inteligência sem saber o que qu'rer, / Quero escrever o meu epitáfio: Álvaro de Campos jaz / Aqui, o resto a Antologia grega traz...» (PESSOA, 2002: 389). Neste texto, a partir da contradição entre «sem saber o que qu'rer» e «Quero escrever», há uma afirmação de vontade de escrita que não conduz ao silenciamento. Note-se ainda, neste texto, a referência à *Antologia Grega*, coletânea que inclui inúmeros epigramas sepulcrais e que tem tido sucessivas traduções parciais em português. Recentemente, foi publicado o livro *Poemas da Antologia Grega*, com traduções de José Alberto Oliveira, o qual inclui, por exemplo, os seguintes versos de Paulus Silentiarius: «“Aqui eu” – o nome que importa? / “de” – quem se interessa? / “e de boa família” – se fosse escumalha? / “e boa reputação” – e se não fosse? / – “fui enterrado, esta pedra conta / a minha história” – e quem a ouve?» (apud OLIVEIRA, 2018: 70).

«agravamento da [...] condição psíquica» de Cristovam Pavia (MARTINHO, 2010: 17), que o levou a frequentar um «programa de psicoterapia na Alemanha, em Heidelberg. Com interrupções mais ou menos longas, aí seguirá, irregularmente, apesar da forte empatia com o médico, o programa entre Agosto de 1960 e o mesmo mês de 1962» (MARTINHO, 2010: 17). Uma dessas interrupções dá-se precisamente entre abril de 1961 (data apontada para a escrita do poema) e novembro do mesmo ano (PAVIA, 1982: 28).

Alimentando uma ficção biográfica, o poema teria sido escrito por um «Dr.», possivelmente médico, em Heidelberg, lugar onde Cristovam Pavia se encontrava em tratamento. A boa relação entre o paciente e o médico, também ele com pretensões poéticas e conhecedor da sua poesia, não havia contudo assegurado a recuperação de Cristovam Pavia, que havia acabado por sucumbir: «Morreu em Heidelberg / (Um acaso feliz) / Num dilúvio redondo.» Morrendo Cristovam Pavia, um novo poeta ganharia voz na obra do autor, numa «corrosiva auto-ironia», aproveitando as palavras de José Bento (BENTO, 1982: 19). O «acaso feliz» ganharia uma multiplicidade de sentidos segundo esta leitura, nomeadamente por assinalar o início de uma nova voz poética pelo fim de outra. Havendo na obra de Pavia uma fantasia de convalescença, como se pode depreender do poema «Melancólica», «Quando eu estiver convalescente / Daquela doença tão sonhada, / E tão magoada e tão minha» (PAVIA, 2010: 71), este «acaso feliz» poderia dizer respeito ao *facto* de o poeta morrer no lugar onde havia procurado tratamento ou à *ironia* de a morte ser por fim a única cura para o seu mal.

O distanciamento conseguido pelo epitáfio na terceira pessoa escrito por outro permite uma apreciação crítica sobre a obra que o poeta *compunha* (e que se *decompunha*), construindo um retrato da poesia de Cristovam Pavia para a posteridade: «sonolências», «benevolências / Calmas complacências / Meigas condolências / Um devaneio longo». Com efeito, a referência a «sonolências» dá conta do *sono* e do *cansaço* trabalhados por esta obra, num tom elegíaco de *autocondolências*. Em «Muito» (composição em prosa), encontra-se a formulação «tive a impressão de que todo o movimento se transformava em sono...» (PAVIA, 2010: 176) e em «Poema vespéral» lê-se «estou irremediavelmente cansado...» (PAVIA, 2010: 67). Se «Canção bastante romântica» fala de «A minha vida / Enfraquecida» e exclama «Que pena tenho / Da minha vida!...» (PAVIA, 2010: 121), «Poema» assinala «Padeço todos os dias / De minhas exóticas melancolias» (PAVIA, 2010: 123) e «Soneto tremente» indica «Sou o dos desesperos enfadados» (PAVIA, 2010: 126). A *decomposição* da obra poderia não

dizer apenas respeito à *análise* da sua composição que é proposta nos versos de «Epitáfio», mas à ideia de poesia como padecimento, esmorecimento ou apagamento progressivo. A rima sibilante em «-ências» contribuiria também para um efeito sussurrante, lembrando um cochicho de oração ou de ladainha silenciadora.

A forma do poema, com poucos versos curtos, admite uma ligação às inscrições em lápides, que poderiam incluir a indicação do local de morte e dos feitos poéticos do defunto. Mas estes feitos são desvalorizados como delírios prolongados e em lugar da lápide há afinal um postal de Heidelberg,²⁵⁶ fazendo de «Epitáfio» uma notícia casual, dada sem qualquer solenidade.

O último verso, «Num dilúvio redondo», descrevendo o contexto da morte, poderia ter também um sentido de «ironia autodestruidora» (BENTO, 1982: 16), por exemplo, enquanto imagem do mau tempo na cidade alemã, com chuvas e remoinhos, ao qual o poeta não teria resistido pela sua fragilidade. Lendo os poemas referidos que aparecem associados ao nome Geraldo Ferreira, nota-se um estilo sarcástico, com a marca crítica da distância: «Litania da Rua dos Fanqueiros» refere «Salazar com o [seu] rebanho de sacristas» e termina com os versos «Ó Portugal minha pátria de meia-tigela / – Aqui para nós, passa-se tão bem sem ela!» (PAVIA, 2010: 195, 254).

A própria inclusão da indicação «P.N.A.M.» (PAVIA, 2010: 254) poderia constituir mais uma manifestação de mordacidade. Ainda que marcando um contexto católico, essa indicação denunciaria aqui uma mera religiosidade formal: «P.N.A.M.» abrevia «Pai Nosso e Ave Maria», sendo muito comum em discursos fúnebres ou em alminhas, como oração pelas almas do purgatório em sofrimento. Refira-se a título de exemplo que o poema «Notícia necrológica / A Ezra Pound», de Ruy Cinatti, termina igualmente com «P.N.A.M.» (CINATTI, 1992: 393-394).

Reduzindo a atenção ao sentido sarcástico, tente-se, em segundo lugar, uma aproximação a «Epitáfio» como tendo sido escrito por Cristovam Pavia como autoepitáfio de Cristovam Pavia. Assim, considerando a obra do poeta que apenas publica 35 *Poemas* e que «procura» a morte aos trinta e cinco anos (MARTINHO, 2010: 17), pode perceber-se também em «Epitáfio», sem excluir o tom irónico e o «jogo

²⁵⁶ De acordo com as notas editoriais, alguns poemas inéditos estavam escritos em postais (PAVIA, 2010: 251, 253).

verbal» (MAGALHÃES, 1981: 139),²⁵⁷ uma «densidade emocional» (MAGALHÃES, 1981: 140) que lhe confere um sentido comoventemente trágico.

José Bento assinala, no estudo «Sobre a poesia de Cristovam Pavia», que um dos tópicos desta obra é a figura «[do] próprio poeta como morto» (BENTO, 1982: 19). Esta imagem recorrente cria um efeito metaléptico de obra póstuma ainda em vida que é promovido pelo próprio autor. Numa dedicatória patente na primeira edição de 35 *Poemas* disponível na Biblioteca Nacional de Portugal, Cristovam Pavia escreve: «Para o querido mestre Adolfo Casais Monteiro esta espécie de livro póstumo, com a muita admiração, a amizade e saudades do Cristovam» (PAVIA, 1959).

A composição de «Epitáfio» por Cristovam Pavia, num presente que antecipa um passado de escrita, explorando o valor temporal da metalepse, é coerente com este efeito póstumo de alguns poemas do autor, não exatamente por se considerar a escrita poética como morte, mas por se construir uma impressão de morte em vida ou uma fantasia da própria morte: no poema «Regresso ao Paraíso», lê-se «Quando o meu sangue correr / Nas ribeiras frescas do mundo, / Descansado o vermelho em água transparente, / Perdida a febre em débeis flores submersas...» (PAVIA, 2010: 37); num poema sem título, encontram-se os versos «Na noite da minha morte / Um silêncio alheio a tudo / Vem de longe, vagamente...» (PAVIA, 2010: 136). A última composição de 35 *Poemas*, intitulada «Poema», dirige uma mensagem aos «Súbitos mergulhadores descendo nas águas»: «Só há saída pelo fundo» (PAVIA, 2010: 57). Além da metáfora das «águas» usada possivelmente em relação à poesia, sublinhe-se a perigosa e asfíxiante procura de uma saída, acentuada pela proximidade entre a formulação «Só há saída» e o vocábulo «suicida».

Uma via explorada nesta construção de morte em vida é a da infância perdida. José Bento afirma precisamente que «[a] poesia de Cristovam Pavia é a de revelação [...] duma personalidade [...] que procura uma fuga pela recuperação da infância morta» (BENTO, 1982: 15). Desde o primeiro poema de 35 *Poemas*, «Havia grandes tílias», que o «menino» é evocado por Cristovam Pavia: «E tu estavas lá: / – Menino / Das pálpebras tombadas» (PAVIA, 2010: 23). Também «Fim de dia» fala da «grande indefinível tristeza» de quando vem a «Poesia» e o poeta «[se sente] mais perto da

²⁵⁷ Joaquim Manuel Magalhães, num ensaio anterior à publicação de *Poesia* de Cristovam Pavia, considera precisamente que «não há, na sua poesia, qualquer consciência de o jogo verbal se poder prestar a uma exploração voltada para si própria, através de um adensamento da estratégia vocabular do poema» (MAGALHÃES, 1981: 139-140), leitura que é contrariada pelos esparsos e inéditos.

infância» (PAVIA, 2010: 24). Nota-se em algumas composições que a evocação poética da infância, o «volto à minha ternura de menino» (PAVIA, 2010: 30), ganha o valor de uma salvação.

No entanto, «Poema vespéral» conta «Mais tarde descobri morto aquele-menino-que-fui. / Chorei... tive saudades... ai!, puro menino saudável...» (PAVIA, 2010: 67) e «Canção da manhã fria» anuncia «Na manhã, / Na fria manhã transparente, / A própria infância morta / Revelada a meus olhos / Subitamente...» (PAVIA, 2010: 73). Outro poema com o título «Epitáfio», possivelmente dedicado a Mário de Sá-Carneiro (pelo uso de expressões como «gordura balofa» e «loucura ou farsa», que lembram, por exemplo, «Aquele outro» do poeta de *Orpheu*), com quem é estabelecida uma possível identificação, termina: «Além disso a infância foi sempre para ele o Paraíso / (Perdido)... / Não precisa doutro» (PAVIA, 2010: 144). Nesta linha, a infância perdida é recuperada pelo sentido da morte, como no poema «Requiem», com a epígrafe «(*ao menino morto, eu próprio*)», incluído em *35 Poemas*: «E foi engano julgar-te morto e tão só nas tapadas em silêncio... / Agora sei que vives mais / Porque começo a sentir a tua presença, grande como o silêncio... / Já me não vem a vaga tristeza do teu chamamento longínquo. / Já me confundo contigo» (PAVIA, 2010: 31).

A identificação do poeta com o *menino morto* contribui portanto para a construção da imagem do *poeta morto*, e, por extensão, para a procura do silêncio poético. A fantasia da morte do poeta é diretamente associada ao silêncio e à voz da infância: «Na noite da minha morte / [...] // Talvez os teus ouvidos [Mãe], só eles ouçam, no silêncio da casa velando, / Uma voz serena de infância, tão clara e tão longínqua...» (PAVIA, 2010: 55). José Bento assinala que há uma sobreposição da infância e da morte: «aquela, morta; esta, a única *saída pelo fundo* para recuperar a pureza perdida que só aquela possuía» (BENTO, 1982: 26). Nesta linha, acrescente-se que a associação entre infância e morte reclama também a poesia e o silêncio. O poema «Apontamento» sintetiza: «Cheio de dor e de alegria / Encontro em ti e para sempre / O que ficou, o que perdi, / Infância, lágrimas, pureza / E as raízes no silêncio» (PAVIA, 2010: 181).

As «lágrimas» são uma das formas da água na poesia de Cristovam Pavia. Com efeito, nos seus versos aparecem diversas palavras ligadas a este líquido vital, como «lágrimas», «choro», «suor», «gotas», «orvalho», «chuva», «fontes», «nascentes», «rios», «ribeiras», «ondas», «mar». A par destas palavras são frequentemente

apresentados vocábulos que indicam clareza, pureza, frescura, frieza, humidade, transparência, limpidez: «pura água» (PAVIA, 2010: 46). Na «Introdução» à sua *Poesia* chega a ser formulada a seguinte apreciação: «corre essa voz [de Cristovam Pavia], em surdina, de uma fonte de frescura antiquíssima. É, na verdade, feita de água» (MOITA *et al.*, 1982: 10). A água é, em alguns destes poemas, metáfora da poesia, mas pode também ser associada ao eu («Sina»: «Eu vivo tudo por dentro. / [...] / Sem poço não ando bem!»; PAVIA, 2010: 136), à infância («Uma canção de embalar / E húmida da chuva!»; PAVIA, 2010: 35), ao amor («2 poemas de amor», «I – Deslumbramento»: «chora de alegria!»; PAVIA, 2010: 28), a Deus («Se fizer um pequeno esforço» na ascensão pela crença em Deus, «em cada brilho frio nas gotas de suor / Rodará um mundo fresco»; PAVIA, 2010: 40), à vida («Êxtase I»: «Eis a minha vida: / Um sorriso entre lágrimas... / Uma lágrima entre sorrisos...»; PAVIA, 2010: 76), à morte («Segredo»: «Nas profundidades marinhas / [...] / Há calma / [...] / Há talvez um esqueleto descansando...»; PAVIA, 2010: 66).

Como metáfora da poesia, a água está presente na imagem da casa, que um poema sem título descreve: «Construiu a poesia como uma casa / E fechou as janelas por dentro. / E ficou fechado lá dentro. Depois foram abertas todas as torneiras / E a casa desceu no espaço / Como uma gota de água» (PAVIA, 2010: 154).²⁵⁸ Esta imagem liga poesia e morte (pela água, essencial à *vida*, mas que pode *matar*, *afogar*). A água como metáfora da poesia poderia igualmente ser estabelecida com as fontes de Narciso, nas quais o poeta procura conhecer-se. O poema «Espera» vaticina: «E um dia rebentarão as nascentes! // O dia em que enfim me encontre!» (PAVIA, 2010: 89).

E assim se retoma o último verso de «Epitáfio»: «Num dilúvio redondo». Por um lado, o «dilúvio» é imagem de desmesura, englobando todas as formas da água que ganham um valor destruidor: o eu, a infância, o amor, o divino, a vida, a morte e a poesia, marcando com o *rebentamento de todas as nascentes* o *encontro consigo próprio*. Por outro lado, o adjetivo «redondo» remete também para a morte «gorda» e devoradora («Canção da morte»: «A morte é velha e gorda / [...] / Muito gorda... muito gorda...»; PAVIA, 2010: 63), a morte como perfeição e «unidade derradeira e total»

²⁵⁸ Também o poema «O sótão», em que sótão pode ser sinédoque de casa, por sua vez metáfora de poesia (ou de noite ou de morte), declara: quando «a manhã for escalando o meio-dia / No sótão / Fechado e escuro, em calma, / Encontrarei subitamente a frescura da noite / E há-de parecer-me que mergulho nela, / Nas suas águas lípidas...» (PAVIA, 2010: 41)

(BENTO, 1982: 27), a morte como voragem, escoamento de toda a água na espiral de um vórtice derradeiro.

Ainda que possa fazer-se do poema uma leitura que valorize a sua construção irónica, o texto pode também ser tomado como uma composição lírica sombria e pungente, um autorretrato em que a experiência poética do tempo é desenvolvida por uma impressão de avanços e recuos que presentificam funestamente a voz autoral. Para esta riqueza, contribui não apenas a *plurinímia* experimentada por Cristovam Pavia, na senda de Pessoa, como a autocrítica devastadora, que lembra Sá-Carneiro,²⁵⁹ e ainda a exposição de perturbações psicológicas, como construção biográfica, quem sabe se considerando o caso de Ângelo de Lima. Curiosamente, em «Homenagem a um poeta estrangeiro», poema em nove estrofes curtas e numeradas, incluem-se os seguintes versos: «Com que indiferença tu disseste: / Não é qualquer um Ângelo de Lima!» (PAVIA, 2010: 196-197). Segundo uma nota editorial, este poema é datado de 1965 e assinado por «A.A.P. (Amílcar d'Andrade Pego)» (PAVIA, 2010: 254). Outra vez se poderiam explorar os frutos das ambiguidades nominais: Quem seria o tu que disse «Não é qualquer um Ângelo de Lima»? Seria Geraldo Ferreira, médico (psicoterapeuta)? Quem seria o «poeta estrangeiro» homenageado no poema? Seria Cristovam Pavia, residente em Heidelberg (ou «Hoelderlin / Lin / Lin...» ou «Shelley e Keats / [que] / Fazem manguites»)?

Ângelo de Lima, que, como destaca o verso de Cristovam Pavia, «[n]ão é qualquer um», escreveu também um poema com o título «Epitáfio», publicado postumamente em 1957, em *Folhas de Poesia* (LIMA, 1957: 6; LIMA, 2003: 141, 151), e depois incluído no volume das suas *Poesias Completas*:

Epitáfio

Aqui Dorme e Descansa um Coração!

Palpito outrora...

– Qual Dorme Agora...

– Vivo na História...

²⁵⁹ A obra de Sá-Carneiro é citada por Cristovam Pavia, como na epígrafe de «Memorial para os meus amigos» (PAVIA, 2010: 152). Além disso, alguns poemas de Cristovam Pavia lembram a obra poética de Mário de Sá-Carneiro, pela enumeração epítética ou pelo uso de certos vocábulos: por exemplo, «Poema» inclui os versos «Deixai!: eu sou o Incompreendido, o Solitário, / O Triste, o Erva, o Bobo, o Alto, ou Louco, / Que sonha muito e bem, e canta mal e pouco» (PAVIA, 2010: 123-124); «Pântano» recorre também a vocábulos frequentes no léxico de Sá-Carneiro, «Eu sei que sou um vómito de Deus / Com ânsias lassas de voltas aos Céus», «Enterro-me, balofo, neste lodo» (PAVIA, 2010: 127).

– Vibrou d’Amor e Comovente Glória
 Mas – Algum Dia...
 – Veio afinal!...

 – Fatal!...
 – Aquela Fata Místera e Sombria...
 – Que os Homens chamam Morte e Despiedade...
 – E é Invencível... Místera e Sagrada!...
 – Talvez Piedosa...
 – ou Al Descoroadada...!
 – E o Palpitar do Coração Parou!
 – E assim – Pois... ora
 – Palpito outrora...
 – Qual Dorme agora!
 – Transe Emmorte de Efêmera Ilusão...
 – Aqui dorme e Descansa um Coração!
 (LIMA, 2003: 74.)

Este poema trabalha elementos da tradição dos epitáfios, não só no título, «Epitáfio», mas também por meio dos lugares-comuns *aqui dorme e viver na história*. Já atrás se mencionou o soneto de Bocage que inclui a expressão «Aqui dorme» – refira-se agora, como exemplo, um dos poemas com o título «Epitáfio», de João de Deus, que diz: «Aqui jaz um fidalgo português, / Fidalgo de uma vez! / Jaz, não; vive na história. / E viverá, que aí não há pretérito» (DEUS, 2002: 134).²⁶⁰

Apesar desta atenção notória dada à tradição, há no poema de Ângelo de Lima construções desviantes, «palavras inexistentes no dicionário» (GUIMARÃES, 2003: 19), como «Fata», «Místera» e «Emmorte», ou inusuais, como «Al» (que pode remeter para aceções antigas em português ou para outras línguas, de raiz europeia ou não). Além disso, a intensa utilização de maiúsculas e de sinais de pontuação – pontos de exclamação, reticências e travessões – e a aparente quebra de versos (tão ao gosto simbolista, como se viu no capítulo NARCISO SOU EU? a propósito de Luís de Montalvor) contribui para uma primeira leitura visual do poema que sugere uma composição fragmentária de frases soltas, muitas com apenas um ou dois vocábulos. Estas notas acompanham as considerações de Fernando Guimarães sobre a «linguagem» própria de Ângelo de Lima, organizadas em três pontos: primeiro, o «uso [...] de “raros vocábulos”»; segundo, o «aparecimento de termos anómalos»; terceiro, o «desvio [...]

²⁶⁰ O mais famoso epitáfio de João de Deus é «Na campa de Antero»: «Aqui jaz pó: eu não; eu sou quem fui... / Raio animado de uma Luz celeste, / À qual a morte as almas restitui, / Restituindo à terra o pó que as veste» (DEUS, 2002: 106).

no plano sintáctico», por meio de «suspensões e elipses» (GUIMARÃES, 2003: 18). Segundo o ensaísta português, a obra de Ângelo de Lima, situada entre as influências românticas e simbolistas finisseculares, «há-de confluir por fim no surto do nosso Modernismo» (GUIMARÃES, 2003: 19), criando uma «linguagem [que] corre um risco [...] de se diversificar em múltiplos eixos que nos abrem o caminho para múltiplas leituras realizadas em torno do mesmo termo ou, até, do mesmo texto» (GUIMARÃES, 2003: 24). Com efeito, o termo «Fata», que aparece depois do verso cuja única palavra é «Fatal», pode ser uma substantivação do adjetivo que mantém a letra *tê* do adjetivo e da ligação etimológica com o vocábulo latino «*fatum*» (que em português originou «fado»), além de preservar o feminino associado a «Morte» (como «fada»). «Fata» não só pode remeter para o ser sobrenatural com poderes capazes do bem ou do mal (e, na verdade, o poema oscila entre «Despiedade» e «Talvez Piedosa»), como pode reforçar o sentido de fatalidade («Invencível»). Por sua vez, «Místera», termo aplicado a «Fata» («Morte e Despiedade»), não só pode constituir uma variação de «Misteriosa», por síncope, acentuando os sentidos de *desconhecida* e *oculta*, como pode, por exemplo, remeter para «Mísera», por epêntese, valorizando os sentidos de *vil* e *degradante*. Em qualquer caso, a palavra «Místera», ao ser em si mesma enigmática e ao resultar aparentemente de uma intervenção num vocábulo corrente, contribui para um efeito de mistério e de poder sobre as palavras. «Emmorte» parece constituir uma justaposição da preposição e do substantivo, que por ser maiusculizada aponta para um novo vocábulo autónomo adjetivado, como que reforçando o sentido agónico de «Transe» num devir-morte do «Coração», palpitante de «Efêmera Ilusão».

Assinale-se a ligação de «Epitáfio» de Ângelo de Lima a outras composições do mesmo poeta: os poemas «Rhada» (LIMA, 2003: 65-66) e «Viver» (LIMA, 2003: 92). «Rhada», cujo título remete para a deusa hindu, considerada metáfora da aspiração humana de ligação com o divino (KINSLEY, 1988: 82), usa a imagem da rosa que murcha para realçar a transitoriedade da vida que *palpita*: «Rosa da Vida!... Rosa da Alegria / Que é Como a Rosa que Emurchece um Dia... / Dia do Esmaecer de Toda a Glória / Prazer ou Dor! – Ódio ou Amor!... / – Do Palpitar da Vida Transitória –». O poema «Viver», ainda que tenha tido publicação independente (MELO, 2003: 88), apresenta-se em variação, como sugerem os versos iniciais e finais: «– Viver!... / – Viver... – e Palpitar!... / [...] / – Rosa da Vida... – Rosa da alegria!... / – Flor da Vida e Paixão – Epupur Rosa!... / – Deliciosa!... / – Que É como a Rosa... / – que Fenece um

Dia!... / – Um Dia em Que Dormece Toda a Glória... / – Prazer ou Dor!... / – Ódio ou Amor!... / – Do Palpitar, da Vida Transitória!...». Notem-se, além das semelhanças no uso de maiúsculas, de sinais de pontuação e de frases curtas, os vocábulos que surgem também em «Epitáfio», em especial os verbos «viver» e «palpitar», em dois poemas que se constroem como hinos à vida perante a certeza da morte.

Nenhum destes poemas de Ângelo de Lima usa inequivocamente a primeira pessoa do singular. No entanto, «Epitáfio» apresenta em duas formas verbais uma ambiguidade significativa, «Palpito» e «Vivo», precisamente em relação aos verbos antes destacados como principais na glorificação da vida breve («Glória», «Transitória»). Isabel Maria Pinto do Souto e Melo, na dissertação de mestrado *O Antifigurismo na Poesia de Ângelo de Lima*, assinala essa leitura na primeira pessoa e considera que «Palpito» está em lugar de «Que palpitou», cuja flexão verbal é recuperada pela sonoridade na ligação dos dois vocábulos, «Palpito outrora» (MELO, 2003: 85). «Palpito» pode ser também uma forma alterada do particípio passado «palpitado», adjetivada (em lugar de «palpitante»), tal como «Vivo» tanto pode ser o adjetivo (ou forma alterada do particípio passado «vivido») como o presente do indicativo na primeira pessoa do singular. É portanto de sublinhar que a «confusão» verbal pode levar a uma leitura do poema com desvios na primeira pessoa, em relação ao «sujeito poético» (MELO, 2003: 86), o que contribui para sustentar a leitura como autoepitáfio.

Nesta linha, intui-se também pela leitura de «Epitáfio» de Ângelo de Lima uma relação com o poema «A se stesso», de Giacomo Leopardi, traduzido por Alberto Osório de Castro²⁶¹ como «A si mesmo / (de Giacomo Leopardi)» (CASTRO, 2004: 182), que começa «Or poserei per sempre, Stanco mio cor», continua com «Posa per sempre. Assai / Palpitasti» e «Al gener nostro il fato / Non donò che il morire», para terminar com o verso «E l'infinita vanità del tutto» (LEOPARDI, 1997: 66). Além de semelhanças formais entre os dois poemas, titulados e com um número próximo de versos, há vocábulos equivalentes nas duas línguas, como «cor» e «Coração», «Posa» e «descansa», «Palpitasti» e «Palpitar»-«Palpito», ou construções que apontam em sentidos afins, como o do engano («inganno estremo» ou «infinita vanità» e «Efêmera Ilusão») e o da fatalidade («Al gener nostro il fato / non donò che il morire» e «— Aquela Fata [...] / – Que os homens chamam Morte [...])».

²⁶¹ Também ele autor de um autoepitáfio, «Epitáfio de homem» (CASTRO, 2004: 367).

Aproveitando a leitura dos dois verbos, «palpitar» e «viver», na primeira pessoa, como construção desviante de um autoepitáfio, note-se que, em «Epitáfio», «palpitar» está associado à vida corporal e efêmera do «Coração», «Palpito outrora», enquanto «viver» aparece ligado à vida continuada depois da «Morte», «Vivo na História». O «Coração», que palpitou «outrora», «Aqui dorme» e «Dorme Agora», «Vivo na História» – e observe-se que os advérbios «Aqui» e «Agora» aparecem maiusculizados nos primeiros versos, ao contrário de «outrora».

«Aqui Dorme e Descansa um Coração», diz o texto, mas o que está *aqui* é o verso com a palavra «Coração» (sinédoque possível de corpo) no poema «Epitáfio»: *aqui jaz o poema «Epitáfio»*. Este texto fala da vida, da morte e de si próprio, «Aqui»-«Agora», recorrendo a lugares-comuns da tradição, nomeadamente nesse novo lugar para lugares-comuns que é o título, revelando na possível intertextualidade com outros autores a originalidade da voz autoral de Ângelo de Lima, nesse *aqui jaz* que é marca do epitáfio e nesse *eu, aqui, agora*, que é marca da lírica. O que *aqui jaz* é o poema, porque o corpo (vivo ou morto) do autor está ausente, em qualquer outro lugar *menos* no poema – o poema apenas pode ser um *cenotáfio*²⁶² do corpo do autor, que está *noutro lugar* e que o escreveu *noutro momento* (FRY, 2012: 351), e um *epitáfio* de si próprio, que está *aqui* e *agora*.

Para terminar, volta-se ao lugar-comum do princípio do capítulo, que *acaba* e *começa*: *every self-portrait is a self-epitaph, every self-portrait a cenotaph*, todo o autorretrato é um autoepitáfio, todo o autorretrato, um cenotáfio.

²⁶² A palavra «cenotáfio» chega à língua portuguesa pelo francês «*cénotaphe*», por sua vez do latim «*cenothaphium*» a partir do grego «*kénotáphion*», com o sentido de «túmulo vazio», pela junção de «ceno»-«vazio» e «taphos»-«sepultura» (GDHLP, 2015: 919).

CONCLUSÃO

Esta tese apresenta leituras de poemas como autorretratos: entre as posições extremas de considerar que um autorretrato é qualquer poema ou não é nenhum e que todo o retrato é um autorretrato ou vice-versa,²⁶³ propõe-se o exame de certos textos portugueses produzidos sobretudo ao longo do século XX, refletindo sobre a especificidade poética do autorretrato e sugerindo aproximações aos poemas na tensão entre a unicidade e a tradição, entre o público e o privado, entre a pessoalidade e a impessoalidade, entre a poesia e as outras artes (ou áreas).

Ainda que sejam em si mesmas obras únicas e autónomas, definíveis pela *elipse* e pelo desejo de *aprender de cor*, recorrendo a Jacques Derrida em *Che cos'è la poesia?* (DERRIDA, 2003), os poemas integram-se numa tradição literária com um código próprio em constante revisão (e nunca inteiramente descodificável), a partir da qual os textos podem ser relacionados entre si em termos de continuidade ou rutura, citação ou desvio. Essa tradição é notória no caso do autorretrato poético, desde logo por via da *écfrase* ou da descrição, com uma antiga história retórica, mas também pela manifesta criação ou atualização de lugares-comuns autorretratísticos. Entre estes, destaca-se a recorrência na poesia portuguesa do século XX do título «Auto-retrato» (com grafia atual, «Autorretrato»), em poemas como os de Miguel Torga (TORGA, 2000: 497), António Pedro (PEDRO, 1998: 49), Natália Correia (CORREIA, 2000: 72), Alexandre O'Neill (O'NEILL, 2017: 171), Ana Hatherly (HATHERLY, 1998: 26), Rui Knopfli (KNOPFLI, 2003: 259) ou Ruy Belo (BELO, 2014: 866), promovendo variados efeitos consoante os versos, como foi observado ao longo dos capítulos.

Em *Miroirs d'encre*, Michel Beaujour propõe, a partir das obras em prosa que designa como autorretratos literários, que estes afirmam «je suis style, écriture, texte» (BEAUJOUR, 1980: 344). Esta formulação é igualmente válida para os poemas como autorretratos, que dizem: *eu sou poema – estilo, escrita, texto*. A afirmação da originalidade do estilo autoral pode ser conseguida por via de variações ou transgressões em relação a lugares-comuns, como esclarece Francisco Achcar, em *Lírica e Lugar-Comum* (ACHCAR, 1994: 29). Nestes termos, se se encontra uma variação à utilização do vocábulo «Auto-retrato» no título em «Auto-retrato com revólver», de Al Berto (AL BERTO, 2017: 170), também se observa, por exemplo, uma

²⁶³ Relembrem-se, por exemplo, as formulações de Paula Morão, «o auto-retrato é [...] um retrato» (MORÃO, 2011: 61), ou de Jean-Luc Nancy, «Tout portrait [...] est *autoportrait*» (NANCY, 2014: 41).

construção transgressiva em «Retratíssimo ou narração de um homem depois de maio», de Herberto Helder (HELDER, 2015a: 179-182), que opera sobre a própria palavra «retrato». Neste sentido, não se reconhece em relação aos autorretratos poéticos a afirmação de Beaujour de que «[n]ul autoportraitiste ne forme, du moins initialement, le projet – sot ou admirable – de “se peindre”» (BEAUJOUR, 1980: 341), pois diversos poemas enunciam expressamente esse projeto. Considera-se, aliás, que os autorretratos poéticos, ao afirmarem de algum modo a concretização de um desígnio autorretratístico, promovem eles próprios a leitura dos poemas como autorretratos, a *maneira de ler* intentada ao longo desta tese.

A intertextualidade na prática autorretratística, que é assinalada desde logo nos estudos portugueses por Clara Rocha, ao analisar a relação entre os sonetos «[Magro, de olhos azuis, carão moreno]», de Bocage, e «Auto-retrato», de Alexandre O'Neill (ROCHA, 1992: 249-254), é sinal de um trabalho poético atento aos poemas da tradição. Estes poemas são *públicos*, como sublinha Mutlu Konuk Blasing, em *Lyric Poetry* (BLASING, 2007: 4-5), ainda que possam trabalhar sobre a intimidade e a consciência individual ou que possam surgir das pulsões de vida e de morte dos seus autores, como aponta Paula Morão (MORÃO, 2011: 59).

Os poemas públicos constroem uma *voz poética* soada pelos materiais linguísticos (BLASING, 2007: 27), que utiliza por vezes factos biográficos também conhecidos publicamente, como nomes e datas. Ou seja, os poemas autorretratísticos, não dependendo da veracidade factual relativa à vida do autor, podem incluir elementos biográficos, assumindo-se como uma marca ou um vestígio de uma vida pessoal determinada, e contribuir, desse modo, para a afirmação pública de um estilo autoral. Neste sentido, os autorretratos poéticos admitem leituras entre a pessoalidade e a impessoalidade, entre a ligação à pessoa do autor e a apropriação por cada leitor. Os poemas «Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)», de Carlos de Oliveira (OLIVEIRA, 2003: 139), e «Auto-retrato com versos de Camões», de Pedro Mexia (MEXIA, 2018: 149), são exemplos em que a própria construção autorretratística resulta da apropriação de versos de outros autores, denunciando a ambiguidade poética inerente ao autorretrato.

Na verdade, o pronome «eu» pode ter um efeito de referencialidade extrapoética ou contribuir para uma leitura autotélica do poema, que sustente que a sua única verdade é a sua própria existência enquanto poema. Nesta linha, um autorretrato é um

retrato do autor (*autor-retrato*) e um *retrato do retrato do autor* (*auto-retrato*), uma descrição do autor e uma descrição da descrição do autor, um poema e um metapoema ou uma arte poética. Se a descrição pode dizer respeito a traços físicos, morais e psicológicos, pode igualmente contemplar imagens metafóricas, simbólicas ou emblemáticas, traços identitários, estilísticos ou poéticos, que solicitam uma figura do autor e implicam uma reflexão sobre *si mesmo*, como decorre do prefixo «auto-». A palavra «autor» é ambivalente, oscilando entre a pessoa e a obra, pelo que se admite a possibilidade de ler os autorretratos como cenotáfios da pessoa do autor e epitáfios da sua própria construção autoral. Quer se encontre o autor no texto ou se procure o autor fora do texto (ainda que a partir dele), a autoria é central na problematização do autorretrato poético e permanece uma instituição fundamental nos estudos literários contemporâneos: os autorretratos são *poemas-problemas* da autoria.

A afirmação dos autorretratos poéticos como poemas não exclui a ligação a outras artes. Ainda que a palavra portuguesa «autorretrato» tenha uma aceção textual que dispensa o sentido metafórico associado às artes plásticas, ao contrário do que sugere Beaujour em relação ao vocábulo francês equivalente (BEAUJOUR, 1980: 7), é profícuo relacionar autorretratos poéticos e autorretratos plásticos, considerando uma tradição que se desenvolve de modo relacional. Eunice Ribeiro tem seguido essa via, alargando o âmbito de análise dos seus estudos ao destacar a «forte vinculação do retrato à imagem» (RIBEIRO, 2015: 322) e propondo uma «reconceptualização do género» do retrato (RIBEIRO, 2008: 316) que prescindia de exigências referenciais. Também o estudo recente de Daniel Tavares apresenta leituras interartísticas que mostram que «o retrato [...] enquanto género» mantém atualmente uma «notável dinâmica» (TAVARES, 2017: 287), explorando em especial as linhas retratísticas que revelam uma «tendência para a sombra, a ruína, o rasto e o informe» (TAVARES, 2017: 285), o que não contraria o sentido descritivo apontado acima nem o desenvolvimento intertextual.

Quanto à questão genológica que envolve o retrato e o autorretrato no contexto das artes plásticas, a obra de Pascal Bonafoux, *L'autoportrait au XXe siècle: Moi Je, par soi-même*, defende a autonomia do género do autorretrato, organizando-se em torno de sessenta e dois capítulos, que agrupam os diversos objetos artísticos por tópicos como «Mythes», «Miroirs», «Noms», «Métamorphoses» ou «Enfances» (BONAFoux, 2004), cuja ligação aos lugares-comuns poéticos é notória. No mesmo sentido, Omar

Calabrese, em *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*, afirma que o autorretrato pictórico tem especificidades que justificam a sua autonomia enquanto género, convocando a categoria gramatical «io-qui-ora» para destacar a reflexividade da enunciação autorretratística, que se relaciona com o reflexo especular (CALABRESE, 2010: 27).²⁶⁴

Significativamente, o aspeto indicado por Calabrese como marca do autorretrato, «io-qui-ora», *eu, aqui, agora*, corresponde a um traço apontado para a lírica, *eu, aqui, agora*, o que contribui para sustentar a pertinência de explorar a tradição do autorretrato na poesia, acrescentando a esta tríade, não obstante, um advérbio que aponta para o estilo autoral: *eu, aqui, agora, assim*. Se nas artes plásticas se defende a autonomia do género do autorretrato, também no âmbito da poesia lírica é oportuno problematizar essa categoria. A discussão sobre a questão terminológica associada aos géneros literários é de tal modo ampla que mereceria um maior aprofundamento, mas adiante-se que o autorretrato poético poderia ser tomado como *género* (ou *subgénero*) literário²⁶⁵ ou como *intergénero*, desenvolvendo-se transversalmente entre a lírica, o autorretrato literário, as artes plásticas.

Não obstante, mais importante do que sustentar uma classificação unívoca é reconhecer que o autorretrato poético pode ser estudado como uma categoria, um *género*, na qual os seus objetos participam também de outras categorias, de outros *géneros*, quer da própria literatura (como o retrato poético, o autorretrato literário, a autobiografia ou o epitáfio), quer de outras artes (como o autorretrato plástico). Neste sentido, pensam-se os géneros como categorias abertas nas quais os textos *participam*,

²⁶⁴ Acrescente-se que James Hall defende mesmo que o autorretrato é o «defining visual genre» da contemporaneidade (HALL, 2014: 7) e que Maria Emília Vaz Pacheco assinala a «singularidade artística» dos objetos artísticos que «enformam o Género do “Auto-retrato”», justificando a sua autonomia relativamente ao retrato (PACHECO, 2018: 295).

²⁶⁵ A obra *Los géneros literarios: sistema y historia*, de Antonio García Berrio e Javier Huerta Calvo, dá conta das inúmeras propostas de organização do sistema genológico apresentadas ao longo do tempo e defende a necessidade de articular *géneros teóricos* (épico, lírico, dramático) e *géneros históricos* (inúmeros e variáveis), aproveitando a terminologia proposta por Tzvetan Todorov (GARCÍA BERRIO / HUERTA CALVO, 2016). Gérard Genette propõe uma distinção entre géneros e modos enunciativos (lírico, narrativo e dramático): «os géneros são categorias propriamente literárias [acrescentando em nota que são propriamente estéticos, pois a ideia de género é comum a todas as artes], os modos são categorias que relevam da linguística, ou mais exactamente daquilo a que hoje se chama a *pragmática*» (GENETTE, 1986: 78-79, 107); nesta linha, considera que a «tríade romântica» constrói «uma espécie de *arquigéneros* [...]», porque cada um deles é entendido como sobrelevando e contendo, hierarquicamente, um certo número de géneros» (GENETTE, 1986: 79). Acompanha-se aqui a abertura com que Francisco Achar aborda a problemática genológica, aceitando a possibilidade do estabelecimento de géneros dentro de géneros: «Não vejo inconveniente, contudo, em usar a palavra seja para falar dos “grandes géneros” (épica, lírica e drama), seja para, conforme o contexto, designar as subdivisões de cada um deles» (ACHCAR, 1994: 26).

em vez de *pertencerem*, como propõe Derrida em «La loi du genre»: «Tout texte *participe* d'un ou de plusieurs genres, il n'y a pas de texte sans genre, il y a toujours du genre et des genres mais cette participation n'est jamais une appartenance» (DERRIDA, 1986a: 264). Assim, defende-se que o autorretrato poético enquanto género pode ser considerado autonomamente em relação ao retrato poético ou ao autorretrato literário. Os poemas como autorretratos problematizam a questão da própria escrita de poesia, da própria autoria, da própria arte poética, admitindo ou solicitando uma certa *maneira de ler*, em que o sujeito ou o objeto da enunciação corresponde ao próprio autor, e explorando para tal determinados lugares-comuns (ou incomuns) autorretratísticos, entre os quais está, na poesia portuguesa do século XX, a utilização da palavra «autorretrato», nomeadamente no título, como nova unidade semântico-formal. Outros lugares-comuns autorretratísticos foram apontados ao longo da tese, como a inclusão do nome do autor nos poemas, a identificação com Narciso, a utilização da metáfora especular, a construção poética em torno do dia de nascimento, a composição do epitáfio autoral. Como também foi sendo assinalado, há fortes pontos de contacto entre a tradição portuguesa do autorretrato poético e as literaturas estrangeiras, que revelam uma cultura comum.

Sustentando esta asserção, refira-se a antologia de poesia *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*, publicada em Espanha, na abertura do século XXI (2001), com uma seleção do poeta Josep M. Rodríguez, que resulta da encomenda de autorretratos a inúmeros poetas espanhóis contemporâneos (RODRÍGUEZ, 2001). Não só se reconhece no título da antologia a construção de Rimbaud sobre os pronomes «eu» e «outro», o que constitui em si um diálogo com a tradição literária, como se encontram poemas que, além de incluírem a palavra «autorretrato» no título («Autorretrato con caserón y fantasma», «Autorretrato en un tren camino de Coimbra»), evocam o próprio nome («El meu nom»), constroem a figura de «outro» («Otro»), trabalham a metáfora do espelho («Ahora que te ven desde el espejo») e estabelecem ainda relações com a autobiografia («Breve biografía de angustias infantiles») e as artes plásticas («(Autorretrato al óleo)»), aproximando-se de muitos aspetos trabalhados nestas páginas.

Os poemas portugueses analisados ao longo da presente tese, bem como os poemas estrangeiros considerados, contribuem para reconhecer, na amplitude da tradição autorretratística, «essa operação intrínseca ao autorretrato que se traduz na

conjugação simultânea de uma memória biográfica, de uma memória textual e de uma memória cultural» (RIBEIRO, 2015: 328), recorrendo às palavras de Eunice Ribeiro. Os géneros e os lugares-comuns, caracterizados pela sua historicidade, transformam-se com a aparição de novos objetos e o desenvolvimento de novas leituras. Não obstante, ainda que os autorretratos poéticos deixem de usar o vocábulo «autorretrato» no título, ainda que parem de mencionar Narciso, ainda que cessem de enunciar acontecimentos relativos às vidas dos seus autores, continuarão talvez a dizer, como «O espelho» de Manuel António Pina, «Eu sou apenas / esta voz de alguém» (PINA, 2013: 113).

BIBLIOGRAFIA

I. POESIA

AA.VV. (1659a). *Divers portraits*. Caen: [s.n.].

AA.VV. (1659b). *Recueil des portraits et eloges en vers et en prose dedié a son Altesse Royale Mademoiselle*. Paris: Charles de Sercy / Claude Barbin.

AA.VV. (2017). *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenheiros Portugueses*, edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AL BERTO (1982). *Trabalhos do Olhar*. Lisboa: Contexto.

AL BERTO (2017). *O Medo. Trabalho Poético 1974-1997*, 5.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.

ALEGRE, Manuel (2009). *Poesia. Volume I*. Lisboa: Dom Quixote.

ALEXANDRE, António Franco (2004). *Aracne*. Lisboa: Assírio & Alvim.

ALFIERI, Vittorio (1949). *Vita. Rime e satire*. Turim: UTET.

ALIGHIERI, Dante (2000). *A Divina Comédia de Dante Alighieri*, tradução de Vasco Graça Moura. Venda Nova: Bertrand.

ALTOLAGUIRRE, Manuel (1987). *Poesías completas*, edição de Margarita Smerdou, Milagros Arizmendi. Madrid: Cátedra.

AMARAL, Ana Luísa (2010). *Inversos. Poesia 1990-2010*. Lisboa: Dom Quixote.

AMARAL, Fernando Pinto do (2007). *A Luz da Madrugada*. Lisboa: Dom Quixote.

- ANDRADE, Carlos Drummond de (1930). *Alguma Poesia*. Belo Horizonte: Pindorama.
- ANDRADE, Carlos Drummond de (2005). «Poema de sete faces». Abel Barros Baptista, Osvaldo M. Silvestre (organização), *Seria Uma Rima, não Seria Uma Solução. A Poesia Modernista*, 181-182. Lisboa: Cotovia.
- ANDRADE, Eugénio de (2017a). *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ANDRADE, Jacinto Freire de (2017b). «Fábula de Narciso». AA.VV., *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses*, edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros, 394-402. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1947). *Dia do Mar*. Lisboa: Ática.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (2015). *Obra Poética*. Porto: Assírio & Alvim.
- ANGIOLIERI, Cecco (1906). *I sonetti di Cecco Angiolieri*, edição de Aldo Franc. Massèra. Bolonha: Nicola Zanichelli.
- ARAGÃO, António (1975). *Os Bancos antes da Nacionalização*. Funchal: [edição do autor].
- ARTAUD, Antonin (2006). *Antonin Artaud*, edição de Delphine Plateau. Bruxelas: La Renaissance du Livre.
- ASHBERY, John (1995). *Auto-retrato Num Espelho Convexo e Outros Poemas*, tradução de António Feijó. Lisboa: Relógio D'Água.
- BACELAR, António Barbosa (2017). «A Jacinto Freire de Andrade, Autor da *Fábula de Narciso*, a qual daremos como outras suas no Tomo terceiro», «À morte de D. Luís Vicente de Cáceres, Lente da Universidade», «A uma Eça», «Deu-se para glosar este mote. *Amores mais que de quem*. Glosa do mesmo Autor». AA.VV., *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses*, edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros, 189, 192, 192, 198. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAÍA, Jerónimo (2017). «Retrato», «A F. vendo-se a um espelho», «Lampadário de Cristal». AA.VV., *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses*, edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros, 271, 289, 309-325. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- BAPTISTA, José Agostinho (2000). *Biografia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BARROS, Manoel de (2016). *Poesia Completa*. Lisboa: Relógio D'Água.
- BARROSO, Pero Gomes (2016). «[Direi verdade, se Deus mi perdom]». AA.VV., *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas: corpus Integral Profano*, volume 2, edição de Graça Videira Lopes, 389. Lisboa: BNP / IEM / CESEM.
- BELO, Ruy (2000). *Todos os Poemas*, 1.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BELO, Ruy (2001). «Auto-Retrato ». *A Phala*, n.º 86, maio, 1. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BELO, Ruy (2004). *Todos os Poemas*, 2.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BELO, Ruy (2009). *Todos os Poemas*, 3.^a edição, 3 volumes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BELO, Ruy (2014). *Todos os Poemas*, 4.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BERNARDES, Diogo (1985). *Rimas Várias: Flores de Lima*. Lisboa: INCM.
- BIEDMA, Jaime Gil de (2010). *Obras. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- BOCAGE (1806). *Poesias, Dedicadas à Ill.ma e Ex.ma Senhora Condessa de Oyenhhausen*, Tomo III. Lisboa: Oficina de Simão Thaddeo Ferreira.
- BOCAGE (1998). *Sonetos*. Mem Martins: Europa-América.
- BOCAGE (2008a). *Obra Completa. Volume I. Sonetos*, edição de Daniel Pires. Porto: Caixotim.
- BOCAGE (2008b). *Obra Completa. Volume VII. Poesias Eróticas, Burlescas e Satíricas*, edição de Daniel Pires. Porto: Caixotim.
- BOLAÑO, Roberto (2008). *The Romantic Dogs*, edição bilingue (espanhol e inglês), tradução de Laura Healy. Nova Iorque: New Directions.
- BOTTO, António (1999). *As Canções de António Botto*. Lisboa: Presença.
- CAMÕES, Luís de (1668). *Terceira Parte das Rimas do Princepe dos Poetas Portugueses Luis de Camoens, Tiradas de Varios Manuscriptos Muitos da Letra do Mesmo Autor, por D. Antonio Alvarez da Cunha*. Lisboa: Antonio Craesbeeck de Mello. <http://purl.pt/21931>.
- CAMÕES, Luís de (1932). *Lírica*, edição de José Maria Rodrigues, Afonso Lopes Vieira. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

- CAMÕES, Luís de (1970). *Obras de Luís de Camões*. Porto: Lello & Irmão.
- CAMÕES, Luís de (1980). *Lírica Completa*, volume II, edição de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: INCM.
- CAMÕES, Luís de (1986). *Lírica Completa*, volume I, edição de Maria de Lurdes Saraiva. Lisboa: INCM.
- CARVALHO, Armando Silva (2007). *O Que Foi Passado a Limpo. Obra Poética*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CASTILHO, António Feliciano de (1836). *Cartas de Echo e Narciso*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- CASTRO, Alberto Osório de (2004). *Obra Poética. Vol. II*. Lisboa: INCM.
- CASTRO, E.M. de Melo e (2003). *Antologia para Inici-antes*. Porto: Ausência.
- CASTRO, Eugénio de (2001). *Obras Poéticas de Eugénio de Castro. Tomo I. Oaristos – Horas – Silva – Interlúnio – Belkiss – Tiresias*, edição fac-similada de Vera Vouga. Porto: Campo das Letras.
- CESARINY, Mário (1957). *Pena Capital*. Lisboa: Contraponto.
- CESARINY, Mário (organização) (1963). *Surrealismo Abjeccionismo*, antologia. Lisboa: Minotauro.
- CESARINY, Mário (1982). *Pena Capital*, 1.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CESARINY, Mário (1999). *Pena Capital*, 2.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CESARINY, Mário (2004). *Pena Capital*, 3.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CÉU, Sórora Maria do (1982). «Narciso gentileza». Natália Correia (organização), *Antologia da Poesia do Período Barroco*, 244. Lisboa: Moraes.
- CÉU, Sórora Violante do (2017). «A um Doutor, que chamou à Autora em uns versos, que lhe fez: *Viola, flor e instrumento*». AA.VV., *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses*, edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros, 303. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CINATTI, Ruy (1992). *Obra Poética*, edição de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: INCM.
- CORREIA, Natália (1955). *Poemas*. Porto: [s.n.].

- CORREIA, Natália (2000). *Poesia Completa*, 2.^a edição. Lisboa: Dom Quixote.
- CRUZ, Gastão (2009). *Os Poemas [1960-2006]*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la (1689). *Inundación castálida*. Madrid: Juan García Infanzon.
- DALÍ, Salvador (2008). *Metamorfosis de Narciso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- DEUS, João de (1869). *Ramo de Flores*. Porto: Typ. da Livraria Nacional.
- DEUS, João de (2002). *Campo de Flores. Poesias Líricas Completas*. Lisboa: Associação de Jardins-Escola João de Deus.
- DIONÍSIO, Mário (2016). *Poesia Completa*. Lisboa: INCM.
- ELIOT, T.S. (1983). *Four Quartets*. London: Faber and Faber.
- ESPANCA, Florbela (2009). *Poesia Completa*, 9.^a edição. Lisboa: Bertrand.
- FEIJÓ, Álvaro (2005). *Os Poemas de Álvaro Feijó*. Castelo Branco: Evoramons.
- FERREIRA, José Gomes (2003). *Poeta Militante I*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- FERREIRA, José Gomes (2004a). *Poeta Militante II*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- FERREIRA, José Gomes (2004b). *Poeta Militante III*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- FONSECA, Branquinho da (2010). *Obras Completas I*. Lisboa: INCM.
- FONSECA, Manuel da (2011a). *Obra Poética*. Alfragide: Caminho.
- FONTINHAS, José (1940). *Narciso*. Lisboa: [edição do autor].
- FORTE, António José (1960). *40 Noites de Insónia de Fogo de Dentes Numa Girândola Implacável e Outros Poemas*, coleção «A Antologia em 1958». Lisboa: [s.n.].
- FORTE, António José (2017). *Uma Faca nos Dentes e Outros Textos*. Lisboa: Antígona.
- FREIRE, Natércia (1994). *Obra Poética. Volume II*. Lisboa: INCM.
- FREITAS, Manuel de (2007). *Terra sem Coroa*. Vila Real: Teatro de Vila Real.
- GAMA, Sebastião da (1967). *Itinerário Paralelo*. Lisboa: Ática.
- GAMA, Sebastião da (2000). *Serra-mãe*, 8.^a edição. Lisboa: Ática.
- GAMA, Sebastião da (2007). *Cabo da Boa Esperança*. Mem Martins: Arrábida.

- GARCÍA LORCA, Federico García (2005). *The Selected Poems of Federico García Lorca*, edição bilingue (espanhol e inglês), tradução de Donald M. Allen. Nova Iorque: New Directions.
- GARRETT, Almeida (1845). *Flores sem Fructo*. Lisboa: Imprensa Nacional. <http://purl.pt/33>.
- GEDEÃO, António (1987). *Poesias Completas [1956-1967]*, 10.^a edição. Lisboa: Sá da Costa.
- GLÓRIA, Sórora Madelena da (1742). *Orbe Celeste, Adornado de Brilhantes Estrelas e Dois Ramilhetes: Hum Colhido pela Consideração, Outro pelo Divertimento*. Lisboa: Oficina de Pedro Ferreira.
- GÓNGORA, Luis de (1975). *Sonetos completos*, edição de Biruté Cipliauskaitė. Madrid: Castalia.
- GUILLÉN, Jorge (1992). *Cántico*. Barcelona: Planeta.
- HATHERLY, Ana (1998). *A Idade da Escrita*. Lisboa: Tema.
- HATHERLY, Ana (2001a). *Um Calculador de Improbabilidades*. Coimbra: Quimera.
- HELDER, Herberto (1961). *A Colher na Boca*. Lisboa: Guimarães.
- HELDER, Herberto (1962). *Lugar*. Lisboa: Guimarães.
- HELDER, Herberto (2015a). *Poemas Completos*, 2.^a edição. Porto: Porto Editora.
- HORTA, Maria Teresa (2006). *Inquietude*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- JORGE, João Miguel Fernandes (1987). *Obra Poética. Volume 1. Sob sobre Voz. Porto Batel*, 2.^a edição. Lisboa: Presença.
- JORGE, Luiza Neto (1988). «Minibiografia». *Pravda / Revista de Malasartes*, n.º 6, novembro, 15. Coimbra: Fenda.
- JORGE, Luiza Neto (2001). *Poesia*, edição de Fernando Cabral Martins, 2.^a edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- JÚDICE, Nuno (2000). *Poesia Reunida 1967-2000*. Lisboa: Dom Quixote.
- KNOPFLI, Rui (1972). *A Ilha de Próspero*. Lourenço Marques: Minerva Central.
- KNOPFLI, Rui (1982). *Memória Consentida. 20 Anos de Poesia 1959/1979*. Lisboa: INCM.

- KNOPFLI, Rui (2003). *Obra Poética*. Lisboa: INCM.
- LACERDA, Alberto de (1984). *Oferenda I*. Lisboa: INCM.
- LACERDA, Alberto de (1994). *Oferenda II*. Lisboa: INCM.
- LAFORGUE, Jules (1885). *Les complaints*. Paris: Léon Vanier.
- LEIRIA, Mário-Henrique (2018). *Poesia*, edição de Tania Martuscelli. Silveira: E-Primatur.
- LEMONS, Fernando (1985). *Cá & Lá. Poesia. Antecedido de Teclado Universal*. Lisboa: INCM.
- LEOPARDI, Giacomo (1997). *Selected Poems*, edição bilingue (italiano e inglês), tradução de Eamon Grennan. Princeton: Princeton University Press.
- LIMA, Ângelo de (1957). «Epitaphio». *Folhas de Poesia*, organização de António Salvado, n.º 1, janeiro, 6. Lisboa: [s.n].
- LIMA, Ângelo de (2003). *Poesias Completas*, edição de Fernando Guimarães, 2.ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LISBOA, Irene (1991). *Obras de Irene Lisboa. Volume I. Poesia I. Um Dia e Outro Dia... e Outono Havias de Vir*, edição de Paula Morão. Lisboa: Presença.
- LOPES, Adília (1987a). *A Pão e Água de Colónia (Seguido de Uma Autobiografia Sumária)*. Lisboa: Frenesi.
- LOPES, Adília (2003a). *César a César*. Lisboa: & etc.
- LOPES, Adília (2014). *Dobra*, 2.ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOPES, Adília (2015). *Manhã*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOPES, Adília (2016a). *Bandolim*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LOPES, Adília (2016b). *Capilé*. Lisboa: Averno.
- LOPES, Adília (2018). *Estar em Casa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- LORRIS, Guillaume, MEUN, Jean de (1864). *Le roman de la rose*, volume 1, edição de Francisque-Michel. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie.
- MACHADO, Antonio (2010). *Poesias completas*, edição de Manuel Alvar. Madrid: Espasa.

- MACHADO, Manuel (1993). *Poesías completas*, edição de Antonio Fernández Ferrer. Sevilha: Renacimiento.
- MANZONI, Alessandro (1954). *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*. Florença: Sansoni.
- MATOS, Eusébio de (2015). «Retrato de uma dama». Filipe Antonio Fernández Díez, *Postilhão de Apolo: Edição e Estudo* [tese de doutoramento], 252-255. Corunha: Universidade da Coruña. <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/16495>.
- MATOS, Gregório de (1995). *A Poesia de Gregório de Matos*, edição de Segismundo Spina. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- MEIRELES, Cecília (1939). *Viagem*. Lisboa: Império.
- MELO, Francisco Manuel de (1649). *Las tres musas del Melodino*. Lisboa: Officina Craesbeeckiniana.
- MEIRELES, Cecília (1939). *Viagem*. Lisboa: Império.
- MELO, João (2007). *Auto-retrato: Poesia*. Lisboa: Caminho.
- MENDES, Luís Filipe Castro (1999). *Poesia Reunida (1985-1999) com o Livro Inédito os Amantes Oscuros*. Lisboa: Quetzal.
- MEXIA, Pedro (2007). *Senhor Fantasma*. Porto: Oceanos.
- MEXIA, Pedro (2011). *Menos por Menos*. Lisboa: Dom Quixote.
- MEXIA, Pedro (2015). *Uma Vez Que Tudo se Perdeu*. Lisboa: Tinta-da-china.
- MEXIA, Pedro (2018). *Poemas Escolhidos*. Lisboa: Tinta-da-china.
- MIRANDA, Paulo José (2016). *Auto-retratos*. Lisboa: Abysmo.
- MONTALVOR, Luís de (1998). *O Livro de Poemas de Luís de Montalvor*. Porto: Campo das Letras.
- MOURA, Vasco Graça (2012a). *Poesia Reunida*, volume 1. Lisboa: Quetzal.
- MOURA, Vasco Graça (2012b). *Poesia Reunida*, volume 2. Lisboa: Quetzal.
- MOURÃO-FERREIRA, David (2006). *Obra Poética 1948-1988*, 5.^a edição. Barcarena: Presença.
- NAMORA, Fernando (1997). *As Frias Madrugadas*. Lisboa: Círculo de Leitores.

- NAVA, Luís Miguel (2002). *Poesia Completa 1979-1994*. Lisboa: Dom Quixote.
- NEGREIROS, José de Almada (2005). *A Invenção do Dia Claro*, edição fac-similada. Lisboa: Assírio & Alvim.
- NEGREIROS, José de Almada (2017). *Poemas*, 3.^a edição revista e aumentada. Lisboa: Assírio & Alvim.
- NEMÉSIO, Vitorino (1989). *Obras Completas. Vol. I. Poesia*. Lisboa: INCM.
- NOBRE, António (2013). *Só*. Porto: Civilização.
- NORONHA, D. Tomás de (2017). «A uma mulher, que sendo muito velha, se enfeitava». AA.VV., *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenhos Portugueses*, edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros, 663-664. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- O'NEILL, Alexandre (1962). *Poemas com Endereço*. Lisboa: Moraes.
- O'NEILL, Alexandre (2001). «Auto-Retrato Escrito». *A Phala*, n.º 88, setembro, 78. Lisboa: Assírio & Alvim.
- O'NEILL, Alexandre (2017). *Poesias Completas & Dispersos*, edição de Maria Antónia Oliveira. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, Carlos de (1950). *Terra de Harmonia*. Lisboa: Centro Bibliográfico.
- OLIVEIRA, Carlos de (2003). *Trabalho Poético*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, José Alberto (seleção e tradução) (2018). *Poemas da Antologia Grega*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OOM, Pedro (1980). *Actuação Escrita*. Lisboa: & etc.
- OSÓRIO, António (2009). *A Luz Fraterna. Poesia Reunida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OVÍDIO (2014). *Metamorfoses*, tradução de Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia.
- PACHECO, Fernando Assis (2003). *Respiração Assistida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PACHECO, Fernando Assis (2006). *A Musa Irregular*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (1990). *Marânus*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (1996). *As Sombras. À Ventura. Jesus e Pã*. Lisboa: Assírio & Alvim.

- PASCOAES, Teixeira de (1997). *Belo. À Minha Alma. Sempre. Terra Proibida*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (1998). *Para a Luz. Vida Etérea. Elegias. O Doido e a Morte*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (1999). *Senhora da Noite. Verbo Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (2002). *Londres. Cantos Indecisos. Cânticos*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PAVIA, Cristovam (1959). *35 Poemas*. Lisboa: Livraria Moraes.
- PAVIA, Cristovam (1982). *Poesia*. Lisboa: Moraes.
- PAVIA, Cristovam (2010). *Poesia*, edição de Joana Moraes Varela. Lisboa: Dom Quixote.
- PEDRO, António (1938). *Casa de Campo. Poema*. Lisboa: [edição do autor].
- PEDRO, António (1998). *Antologia Poética*. Braga: Angelus Novus.
- PEIXOTO, José Luís Peixoto (2001). *A Criança em Ruínas*. Vila Nova de Famalicão: Quasi.
- PESSANHA, Camilo (2000). *Clepsydra*, edição de Gustavo Rubim. *Colóquio/Letras*, n.º 155-156, suplemento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PESSOA, Fernando (1997). *Poemas Ingleses. Tomo II. Poemas de Alexander Search*, edição de João Dionísio. Lisboa: INCM.
- PESSOA, Fernando (2002). *Álvaro de Campos. Poesia*, edição de Teresa Rita Lopes. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2006). *Poesia. 1931-1935 e não Datada*, edição de Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas, Madalena Dine. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2007). *Poesia dos Outros Eus*, edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2013). *Mensagem*, edição de Teresa Sobral Cunha. Lisboa: Relógio D'Água.

- PESSOA, Fernando (2014). *Escritos Autobiográficos, Automáticos e de Reflexão Pessoal*, edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (2015). *Poemas de Alberto Caeiro*, edição de Ivo Castro. Lisboa: INCM.
- PESSOA, Fernando. BNP/E3 118-46r [espólio de Fernando Pessoa à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal].
- PETRARCA, Francesco (2018). *Rimas*, tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal.
- PINA, Manuel António (2013). *Todas as Palavras – Poesia Reunida (1974-2011)*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PONTE, Pero da (2016). «[Agora me part’eu mui sem meu grado]». AA.VV., *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas: corpus Integral Profano*, edição de Graça Videira Lopes, 287. Lisboa: BNP / IEM / CESEM.
- POUND, Ezra (1965). *A Lume Spento and Other Early Poems*. Nova Iorque: New Directions.
- QUENTAL, Antero de (2016). *Os Sonetos Completos*. Porto: Porto Editora.
- QUEVEDO, Francisco de (1983). *Poesía original completa*, edição de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.
- QUINTAIS, Luís (2014). *O Vidro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (2001a). *Obra Completa. Poesia I*. Lisboa: INCM.
- RÉGIO, José (2001b). *Obra Completa. Poesia II*. Lisboa: INCM.
- RILKE, Rainer Maria (1907). *Neue Gedichte*. Leipzig: Iminsel Verlag.
- RILKE, Rainer Maria (2017). *Elegias de Duíno e os Sonetos a Orfeu*, tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal.
- RODRÍGUEZ, Josep M. (seleção) (2001). *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía*. Barcelona: DVD.
- ROSA, António Ramos (2001). *Antologia Poética*, edição de Ana Paula Coutinho Mendes. Lisboa: Dom Quixote.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2010). *Verso e Prosa*, edição de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Assírio & Alvim.

- SALINAS, Pedro (1996). *El contemplado. Todo más claro y otros poemas*, edição de Francisco Javier Díez Revenga. Madrid: Castalia.
- SANTOS, Políbio Gomes dos (1998). *Poemas*. Porto: Campo das Letras.
- SENA, Jorge de (2013). *Obras Completas. Poesia 1*. Lisboa: Guimarães.
- SENA, Jorge de (2015). *Obras Completas. Poesia 2*. Lisboa: Guimarães.
- SHAKESPEARE, William (1905). *Sonnets of Shakespeare. 1609. Facsimile*, edição de Sidney Lee. Oxford: Clarendon.
- SHAKESPEARE, William (2016). *Os Sonetos de Shakespeare*, tradução de Vasco Graça Moura. Lisboa: Quetzal.
- TAMEN, Pedro (2001). *Retábulo das Matérias (1956-2001)*. Lisboa: Gótica.
- TENREIRO, Francisco José (1994). *Obra Poética*. Lisboa: INCM.
- THOMAS, Dylan (1971). *The Poems*. Londres: Dent.
- TORGA, Miguel (1981). *Antologia Poética*. Coimbra: [s.n.].
- TORGA, Miguel (2000). *Poesia Completa*. Lisboa: Dom Quixote.
- VALÉRY, Paul (1966). *Poésies*. Paris: Gallimard.
- VALÉRY, Paul (2016). *Œuvres*, volume 1. Paris: Le Livre de Poche.
- VASCONCELOS, Francisco de (2017). «À fragilidade da vida humana». AA.VV., *A Fénix Renascida ou Obras Poéticas dos Melhores Engenheiros Portugueses*, edição de Ivo Castro, Enrique Rodrigues-Moura, Anabela Leal de Barros, 385-386. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- VEGA, Lope de (1630). *Laurel de Apolo, con otras rimas*. Madrid: Juan González.
- VIANA, António Manuel Couto (1985). *Uma Vez Uma Voz: Poesia Completa [1948-1983]*. Lisboa: Verbo.
- VIANA, António Manuel Couto (2000). *Sou Quem Fui*. Lisboa: Ática.
- VIANA, António Manuel Couto (2004a). *60 Anos de Poesia. 1943-2003. Vol. I*. Lisboa: INCM.
- VIANA, António Manuel Couto (2004b). *60 Anos de Poesia. 1943-2003. Vol. II*. Lisboa: INCM.

VIEIRA, Bernardo (2015). «Pelos mesmos consoantes. Aplicando-as a um cadáver». Filipe Antonio Fernández Díez, *Postilhão de Apolo: Edição e Estudo* [tese de doutoramento], 256-259. Corunha: Universidade da Coruña. <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/16495>.

WORDSWORTH, William (1850). *The Prelude or Growth of a Poet's Mind; An Autobiographical Poem*. Londres: Edward Moxon.

WORDSWORTH, William (2010). *O Prelúdio ou o Desenvolvimento do Espírito de Um Poeta. Poema Autobiográfico*, tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água.

II. GERAL

ACCIAIUOLI, Margarida (1985). *Almada. Artistas Portugueses Modernos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ACHCAR, Francisco (1994). *Lírica e Lugar-Comum: Alguns Temas de Horácio e Sua Presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

ACKERMAN, John (1996). *Dylan Thomas: His Life and Work*. Londres: Macmillan.

ADAMOWICZ, Elza (1998). *Surrealist Collage in Text and Image*. Cambridge: Cambridge University Press.

AGAMBEN, Giorgio (1999). «The end of the poem». *The End of the Poem. Studies in Poetics*, tradução de Daniel Heller-Roazen, 109-115. Stanford: Stanford University Press.

ALBERTI, Leon Battista (1804). *Della Pittura e della Statua*. Milão: Società Tipografica de' Classici Italiani.

ALBERTI, Leon Battista (2009). *De Familia*. Nápoles: Vico Acitillo / Poetry Wave.

ALBERTO, Paulo Farmhouse (2014). «Introdução». Ovídio, *Metamorfoses*, tradução de Paulo Farmhouse Alberto, 11-32. Lisboa: Cotovia.

ALLEN, Graham (2000). *Intertextuality*. Londres: Routledge.

ALMADA [catálogo de exposição] (1984). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ALMEIDA, Isabel (2017). «Le baroque chez Ana Hatherly». *Plural Pluriel. Les mains intelligentes de Ana Hatherly*, n.º 16. Nanterre: Université Paris Nanterre. <https://www.pluralpluriel.org>.

ALMEIDA, Manuel Pires de (2002). *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida*, edição de Adma Muhana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

ALVES, Hélio J.S. (2007). «A propósito do soneto *O dia em que eu nasci* e do seu autor». Isabel Almeida, Maria Isabel Rocheta, Teresa Amado (organização), *Estudos. Para Maria Idalina Resina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, 263-295. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

ALVES, Hélio J.S. (2009). «Ainda a propósito do soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*». *Diacrítica*, n.º 23/3, 213-226. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. <http://diacritica.ilch.uminho.pt>.

AMAR, Pierre-Jean (2010). *História da Fotografia*, tradução de Victor Silva. Lisboa: Edições 70.

AMARAL, Ana Luísa (2008). «Malmequeres e polígonos: Auto-representação na poesia». Paula Morão, Carina Infante do Carmo (organização), *ACT16 – Escrever a Vida: Verdade e Ficção*, 15-29. Lisboa: Campo das Letras.

AMARAL, Ana Luísa (2013). «Uma terra de ninguém com gente dentro: A(s) impureza(s) da poesia». *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics – Poesia e Resistência*, n.º 2, 9-24. <http://elyra.org>.

AMARAL, Fernando Pinto do (1991). *O Mosaico Fluido – Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*. Lisboa: Assírio & Alvim.

AMARAL, Fernando Pinto do (2002). «Fernando Assis Pacheco, “Canção do ano 86”». Osvaldo Manuel Silvestre, Pedro Serra (organização), *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, 373-378. Braga / Coimbra / Lisboa: Angelus Novus / Cotovia.

ANGHEL, Golgona Luminita (2008). *A Metafísica do Medo. Leituras da Obra de Al Berto* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade de Lisboa.

ANGHEL, Golgona (2008). *Cronos Decide Morrer: Leituras do Tempo em Al Berto*. [s.l.]: Língua Morta.

- ANSELMO, Artur (2003). «A fortuna editorial de Bocage». AA.VV., *Rimas de Bocage*, 33-62. Amadora: Livro Aberto.
- ANTOGNINI, Roberta (2008). *Il Progetto Autobiografico delle Familiare di Petrarca*. Milão: LED.
- ANTÓNIO PEDRO. *DESENHOS E MANUSCRITOS. EXPOSIÇÃO* [catálogo de exposição] (1982). Lisboa: Biblioteca Nacional.
- ARONICA, Daniela (1999/2000). «Appunti per uno studio comparatistico sui sonetti-autoritratto dell'Alfieri, del Foscolo e del Manzoni». *Quaderns d'Italia*, n.º 4/5, 117-130. Barcelona: UAB / UB / UdG / IICB. <http://revistes.uab.cat/quadernsitalia/index>.
- AUTO-RETRATOS DA COLECÇÃO* [catálogo de exposição] (1999). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BAPTISTA, Abel Barros (2012). «Respiração assistida». *Ler: Livros & Leitores*, n.º 110, fevereiro, 12. Lisboa: Círculo de Leitores.
- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil.
- BARTHES, Roland (1984). «La mort de l'Auteur». *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, 61-67. Paris: Seuil.
- BARTHES, Roland (1987a). «A morte do autor». *O Rumor da Língua*, tradução de António Gonçalves, 49-53. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (1987b). «Lugar-comum». *Enciclopédia Einaudi. Volume 11. Oral / Escrito. Argumentação*, coordenação de José Gil, 266-277. Lisboa: INCM.
- BARTHES, Roland (2017). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- BASÍLIO, Kelly (organização) (2007). *Concerto das Artes*. Porto: Campo das Letras.
- BEAUJOUR, Michel (1980). *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*. Paris: Seuil.
- BELO, Duarte, FIGUEIREDO, Rute (2000). *Ruy Belo, Coisas de Silêncio*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BENNETT, Andrew (2005). *The Author*. Londres / Nova Iorque: Routledge.
- BENTO, José (1982). «Sobre a poesia de Cristovam Pavia». Cristovam Pavia, *Poesia*, 13-27. Lisboa: Moraes.

- BERGSON, Henri (1970). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1990). «Mário de Sá-Carneiro: Aqueloutro». *Colóquio/Letras*, n.º 117/118, 163-168. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1997). «Vocação e penitência na poesia de Miguel Torga. Leitura da *Antologia Poética*». Francisco Cota Fagundes (organização), «*Sou um Homem de Granito*»: Miguel Torga e o seu Compromisso, 75-90. Lisboa: Salamandra.
- BÍBLIA SAGRADA. <http://capuchinhos.org/biblia/index.php>.
- BLANCHOT, Maurice (1980). *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard.
- BLASING, Mutlu Konuk (2007). *Lyric Poetry: The Pain and the Pleasure of Words*. Princeton / Woodstock: Princeton University Press.
- BLOOM, Harold (2007). *A Angústia da Influência*, tradução de Miguel Tamen, 2.^a edição. Lisboa: Cotovia.
- BONAFOUX, Pascal (2004). *L'autoportrait au XXe siècle: Moi Je, par soi-même*. Paris: Diane de Selliers.
- BRAZ, Paulo (2015). «O que vemos, ao ler Herberto Helder: algumas notas». *ELyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics – Poesia e Aceleração*, n.º 6, 71-89. <http://elyra.org>.
- CACHADA, Lucinda Maria Miranda (2000). *Metamorfoses de Narciso na Poesia de José Régio* [dissertação de mestrado]. Porto: Universidade do Porto.
- CALABRESE, Omar (2010). *L'arte dell'autoritratto. Storia e teoria di un genere pittorico*. Florença: La Casa Usher.
- CAMPINO, Sara Lacerda (2011). *O Experimentalismo na Obra de Alexandre O'Neill* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de (1991). *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva.
- CARDOSO, Miguel Esteves (2007). «Apresentação». Teixeira de Pascoaes, *Arte de Ser Português*, 7-13. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CARMO, Carina Infante do (2010). *A Militância Melancólica ou a Figura do Autor em José Gomes Ferreira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTRO, E.M. de Melo e (1973). *O Próprio Poético: Ensaio de Revisão da Poesia Portuguesa Atual*. São Paulo: Quíron.

CASTRO, E.M. de Melo e (1989). «[Recensão crítica a *O Medo*, de Al Berto, *Lunário*, de Al Berto]». *Colóquio/Letras*, n.º 112, 104-105. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

CASTRO, E.M. de Melo e (1990). «As fontes, as nuvens e o caos: notas sobre Barroco, Neobarroco e Metabarroco na poesia portuguesa da 2.^a metade do século XX». *Claro-Escuro: Revista de Estudos Barrocos. Barroco e Neobarroco*, n.º 4-5, 71-107. Lisboa: Quimera.

CASTRO, E.M. de Melo e (1995). «O dom da poesia e a sua dona. A propósito da poesia de Natália Correia». *Voos da Fénix Crítica*, 155-162. Lisboa: Cosmos.

CASTRO, Maria David Neves Dias de (2005). *Auto-retrato e Construção da Subjectividade na Poesia de Al Berto* [dissertação de mestrado]. Porto: Universidade do Porto.

CERVANTES, Miguel de (1613). *Novelas exemplares de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Juan de la Cuesta.

CERVANTES, Miguel de (2011). *Novelas ejemplares*, edição de Jorge García López. Madrid: Real Academia Española.

CESARINY, Mário (1966). *A Intervenção Surrealista*. Lisboa: Ulisseia.

CLARO-ESCURO: REVISTA DE ESTUDOS BARROCOS (1988), n.º 1. Lisboa: Quimera.

CLARO-ESCURO: REVISTA DE ESTUDOS BARROCOS (1989), n.º 2-3. Lisboa: Quimera.

CLARO-ESCURO: REVISTA DE ESTUDOS BARROCOS. BARROCO E NEOBARROCO (1990), n.º 4-5. Lisboa: Quimera.

CLARO-ESCURO: REVISTA DE ESTUDOS BARROCOS. PROJECCÕES DOS DESCOBRIMENTOS NO BARROCO (1991), n.º 6-7. Lisboa: Quimera.

COELHO, Alexandra Lucas (2003). «A juventude definitiva de Ruy Belo». *Público*, 8 de agosto, 2-3. Lisboa.

COELHO, Jacinto do Prado (1945). *A Poesia de Teixeira de Pascoaes. Ensaio e Antologia*. Coimbra: Atlântida.

COELHO, Jacinto do Prado (1965). «Introdução». Teixeira de Pascoaes, *Obras Completas de Teixeira de Pascoaes*, I volume, 9-68. Lisboa: Bertrand.

- COELHO, Jacinto do Prado (2007). *Diversidade e Unidade em Fernando Pessoa*, 12.^a edição. Lisboa / São Paulo: Verbo.
- COLLOT, Michel (2005). *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti.
- COMPAGNON, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- COMPAGNON, Antoine (s.d.). «Qu'est-ce qu'un auteur?». <http://www.fabula.org>.
- CORREIA, Natália (1958). *Poesia de Arte e Realismo Poético*, coleção «A Antologia em 1958». Lisboa: [s.n.].
- CORTÁZAR, Julio (1984). *Un tal Lucas*. Madrid: Alfaguara.
- CORTEZ, António, MESTRE, Marta (2001). «Adília Lopes: uma anã aos ombros do gigante» [entrevista com Adília Lopes]. *Rodapé: Revista da Biblioteca Municipal de Beja*, n.º 4, 6-9. Beja: Câmara Municipal de Beja.
- COSTA, Ana Paula (2005). *Natália Correia. Fotobiografia*. Lisboa: Dom Quixote.
- COURBET, Gustave (1951). *Lettres de Gustave Courbet à Alfred Bruyas*. Genebra: Pierre Cailler.
- CROWLEY, Aleister (1929). *The Confessions of Aleister Crowley. The Spirit of Solitude. An Autohagiography Subsequently re-Antichristened*, 2 volumes. London: The Mandrake Press. <http://www.hermetic.com>.
- CRUZ, António José Sá Moura da (2007). *Poesia e Resistência: Luiza Neto Jorge e Adília Lopes* [dissertação de mestrado]. Porto: Universidade do Porto.
- CRUZ, Gastão (2003). «“Um dia alguém numa grande cidade...”». *Público*, 8 de agosto, 3. Lisboa.
- CUADRADO, Perfecto E. (1998). «Introdução em três movimentos». *A Única Real Tradição Viva. Antologia da Poesia Surrealista Portuguesa*, 7-65. Lisboa: Assírio & Alvim.
- CURTIUS, Ernst Robert (1963). *European Literature and the Latin Middle Ages*, tradução de Willard R. Trask. Nova Iorque: Harper & Row.
- DE MAN, Paul (1984). «Autobiography as de-facement». *Rhetoric of Romanticism*, 67-81. Nova Iorque: Columbia University Press.

- DELEUZE, Gilles (1970). *Proust et les signes*. Paris: Presses Universitaires de France.
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1984). *Signéponge/Signsponge*, edição bilingue (francês e inglês), tradução de Richard Rand. Nova Iorque: Columbia University Press.
- DERRIDA, Jacques (1986a). *Parages*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1986b). *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1999). «L'animal que donc je suis». Marie-Louise Mallet (organização), *L'animal autobiographique*, 251-301. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (2003). *Che cos'è la poesia?*, tradução de Osvaldo Manuel Silvestre. Coimbra: Angelus Novus.
- DERRIDA, Jacques (2010). *Memórias de Cego. O Auto-retrato e Outras Ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- DIACRÍTICA, n.º 26/3 (2012). Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. <http://diacritica.ilch.uminho.pt>.
- DIOGO, Américo Lindeza, MONTEIRO, Rosa Sil (1995). *Um Medo por demais Inteligente: Autobiografias Pessoanas*. Braga / Coimbra: Angelus Novus.
- DIOGO, Américo Lindeza, SILVESTRE, Osvaldo Manuel (2001). «Entrevista com Adília Lopes» [entrevista com Adília Lopes]. *Inimigo Rumor*, n.º 10, maio, 18-23. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro.
- DIONÍSIO, Mário (1987). *Autobiografia*. Lisboa: O Jornal.
- DIONÍSIO, Mário (2009). *Entre Palavras e Cores – Alguns Dispersos 1937-1990*. Lisboa: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio / Cotovia.
- DIONÍSIO, Mário (2010). *Entrevistas (1945-1991)*. Lisboa: Casa da Achada – Centro Mário Dionísio.
- DO TIRAR POLO NATURAL. INQUÉRITO AO RETRATO PORTUGUÊS [catálogo de exposição] (2018). Lisboa: MNAA / INCM.
- DUARTE, Gonçalo (2014). *Une poétique de la déflation chez Fernando Assis Pacheco et Adília Lopes* [tese de doutoramento]. Paris: Université Paris – Sorbonne. <https://assisadilia.wordpress.com>.

DUMAS, Catherine (2009). «O atelier de poesia no *Diário* de Miguel Torga». Carlos Mendes de Sousa (organização), *Dar Mundo ao Coração. Estudos sobre Miguel Torga*, 207-237. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Texto.

DUMAS, Catherine (2013). «Poétique des rivages et des flux: Miguel Torga, Ruy Belo et quelques autres dans la mouvance des temps et des territoires». Christian Lagarde, Ilda Mendes dos Santos, Philippe Rabaté, Ana-Clara Santos (edição), *La part de l'Étranger, HispanismeS*, n.º 1, janeiro, 247-259. Pessac: Société des Hispanistes Français. <http://www.hispanistes.org>.

DUMAS, Catherine (2017). «Le sujet féminin et ses métamorphoses chez l'artiste Ana Hatherly». *Plural Pluriel. Les mains intelligentes de Ana Hatherly*, n.º 16. Nanterre: Université Paris Nanterre. <https://www.pluralpluriel.org>.

DURAND, Régis (1994). «Fernando Lemos ou a leveza do signo». *À Sombra da Luz* [catálogo de exposição], s.p. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

ECO, Umberto (1989). *Sobre os Espelhos e Outros Ensaios*. Lisboa: DIFEL.

EL ESPEJO Y LA MÁSCARA. EL RETRATO EN EL SIGLO DE PICASSO [catálogo de exposição] (2007). Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza – Fundación Caja Madrid / Kimbell Art Museum.

ELIOT, T.S. (1921). *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf.

ENENKEL, Karl (1998). «Modelling the Humanist: Petrarch's Letter to Posterity and Boccaccio's Biography of the Poet Laureate», «A Critical Edition of Petrarch's Epistola Posteritati with an English Translation». Karl Enenkel, Betsy de Jong-Crane, Peter Liebrechts (edição), *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance*, 11-50, 243-282. Amesterdão / Atlanta: Rodopi.

ENENKEL, Karl, LIEBRECHTS, Peter (1998). «Introduction». Karl Enenkel, Betsy de Jong-Crane, Peter Liebrechts (edição), *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance*, 1-10. Amesterdão / Atlanta: Rodopi.

ERNST, Max (1983). *Identidade Instantânea*. Lisboa: & etc.

ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier (2010). «La mirada en el espejo como búsqueda de la identidad: el mito de Narciso en la poesía española última». AA.VV., *Actas del*

XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos Caminos del Hispanismo, 136-147. Madrid: Iberoamericana. <http://cvc.cervantes.es>.

FARIA, Manuel Severim de (1624). *Discursos Vários Políticos*. Évora: Manoel Carvalho, Impressor da Universidade.

FELDMAN, Burton, RICHARDSON, Robert D. (1972). *The Rise of Modern Mythology, 1680-1860*. Bloomington / Indianapolis: Indiana University Press.

FERNANDO LEMOS. *À SOMBRA DA LUZ* [catálogo de exposição] (1994). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

FERREIRA, José Ribeiro (2000). «O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea». AA.VV., *Actas do Symposiwm Classicvm I Bracarense. A Mitologia Clássica e a Sua Recepção na Literatura Portuguesa*, 95-124. Braga: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Filosofia de Braga – UCP.

FERREIRA, Teresa Jorge (2009). *Amor, Memória e Morte: Formas de Representação do Tempo na Poesia de David Mourão-Ferreira* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

FERRY, Anne (1996). *The Title to the Poem*. Stanford: Stanford University Press.

FIGUEIREDO, João R. (2006). *Artes Conceptuais. Camões e Rubens* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade de Lisboa.

FIVE HUNDRED SELF-PORTRAITS (2015). Londres / Nova Iorque: Phaidon.

FLOR, Pedro (2010). *A Arte do Retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim.

FONSECA, Manuel da (2011b). *Cerromaior*. Alfragide: Caminho.

FORTE, António José (1986). «Breve notícia, breve elogio do grupo do Café Gelo». *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 189, 18-24 de fevereiro, 20. Lisboa.

FOSCOLO, Ugo (1994). *Opere I. Poesie e Tragedie*. Turim: Einaudi-Gallimard.

FOUCAULT, Michel (2006). *O Que É Um Autor?* Lisboa: Vega.

FRANÇA, José-Augusto (2003). *O Essencial sobre Almada Negreiros*. Lisboa: INCM.

FRANÇA, José-Augusto (2010). *O Retrato na Arte Portuguesa*, 2.^a edição revista e aumentada. Lisboa: Livros Horizonte.

- FRANCASTEL, Galienne, FRANCASTEL, Pierre (1969). *Le portrait. 50 siècles d'humanisme en peinture*. Paris: Hachette.
- FREITAS, Manuel de (1999). *A Noite dos Espelhos. Modelos e Desvios Culturais na Poesia de Al Berto*. Lisboa: Frenesi.
- FREITAS, Manuel de (2001). *Uma Espécie de Crime: Apresentação do Rosto de Herberto Helder*. Lisboa: &etc.
- FREITAS, Manuel de (2005). *Me, Myself and I. Autobiografia e Imobilidade na Poesia de Al Berto*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FREUD, Sigmund (1948). «Introducción al narcisismo». *Obras Completas*, volume 1, 1097-1110. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FREUD, Sigmund (2009). *A Interpretação dos Sonhos*, tradução de Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água.
- FRY, Paul H. (2012). *Theory of Literature*. New Haven: Yale University Press.
- GAGLIARDI, Caio, PENTEADO, Flávio Rodrigo (2017). «Introdução». *Revista Estranhar Pessoa*, n.º 4, 7-11. Lisboa. <http://estranharpessoa.com/revista>.
- GALHOZ, Maria Aliete (1963). *Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Presença.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, HUERTA CALVO, Javier (2016). *Los géneros literarios: sistema y historia*, 7.ª edição. Madrid: Cátedra.
- GARRETT, Almeida (1997). *Romanceiro*. Lisboa: Ulisseia.
- GELPI, Albert (2003). *A Coherent Splendor: The American Poetic Renaissance, 1910-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GENETTE, Gérard (1986). *Introdução ao Arquitexto*, tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega.
- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris: Seuil.
- GIDE, André (1892). «Le traité du Narcisse. Théorie du symbole». *Entretiens Politiques & Littéraires*, 20-28. Paris: Bernard Lazare. <http://bluemountain.princeton.edu>.
- GIGLIUCCI, Roberto (2016). «[Comentário ao soneto “O dia em que eu nasci, moura e pereça”]», «O dia em que eu nasci e a tradição». Rita Marnoto (coordenação),

Comentário a Camões. Vol. 4 – Sonetos e Redondilhas, 39-44, 115-131. Genebra / Coimbra: CEL / CIEC.

GIL, José (1987). *Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações*. Lisboa: Relógio D'Água.

GIL, José (2005). «*Sem título*». *Escritos sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água.

GOMES, José António de Magalhães (2002). *Espelhos e Sombras. Representações do Eu em Luísa Dacosta* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

GONÇALVES, António (2011). «Fernando Lemos. Entrevista» [entrevista com Fernando Lemos]. AA.VV., *Eu Sou Fotografia. Fernando Lemos*, 14-23. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda.

GUERREIRO, Sónia Isabel dos Reis (2007), *Textos Narrativos de António Pedro: Entre o Esboço e o Projecto Consolidado* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

GUEDES, Maria Estela (1979). *Herberto Helder, Poeta Obscuro*. Lisboa: Moraes.

GUEDES, Maria Estela (1985). *Obra Poética de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Presença.

GUIMARÃES, Fernando (2003). «Almada Negreiros: a arte é “tornar livre a acção”». *Artes Plásticas e Literatura. Do Romantismo ao Surrealismo*, 77-82. Porto: Campo das Letras.

GUSDORF, Georges (1991a). *Lignes de vie 1. Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob.

GUSDORF, Georges. (1991b). *Lignes de vie 2. Auto-bio-graphie*. Paris: Odile Jacob.

GUSMÃO, Manuel (2000). «Para a dedicação de um homem. Algumas variações em resposta à poesia de Ruy Belo». Duarte Belo, Rute Figueiredo, *Ruy Belo, Coisas de Silêncio*, 115-133. Lisboa: Assírio & Alvim.

GUSMÃO, Manuel (2003). «*Respiração Assistida*: algumas notas para lhe assistir» [posfácio]. Fernando Assis Pacheco, *Respiração Assistida*, 61-75. Lisboa: Assírio & Alvim.

GUSMÃO, Manuel (2008). «Autopsicografia» [verbete]. Fernando Cabral Martins (coordenação), *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, 66-68. Lisboa: Caminho.

- HALL, James (2014). *The Self-Portrait: A Cultural History*. Londres: Thames & Hudson.
- HAMBURGER, Michael (1972). *The Truth of Poetry*. Suffolk: Pelican Books.
- HANSEN, João Adolfo (2006). «Categorias epidíticas da ekphrasis». *Revista USP*, n.º 71, setembro-novembro, 85-105. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- HATHERLY, Ana (1990). *A Preciosa de Sórora Maria do Céu*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- HATHERLY, Ana (1995). *A Casa das Musas*. Lisboa: Estampa.
- HATHERLY, Ana (1997). *O Ladrão Cristalino. Aspectos do Imaginário Barroco*. Lisboa: Cosmos.
- HATHERLY, Ana (2001b). «La réinvention du miroir: reflets de l'âge baroque dans la poésie expérimentale». Walter Moser, Nicolas Goyer (direção), *Résurgences baroques*, 183-191. Bruxelas: La Lettre Volée.
- HATHERLY, Ana (2003). *Poesia Incurável. Aspectos da Sensibilidade Barroca*. Lisboa: Estampa.
- HATHERLY, Ana (2006). *463 Tisanas*. Lisboa: Quimera.
- HEIDEGGER, Martin (2007). *Carta sobre o Humanismo*, 6.ª edição. Lisboa: Guimarães.
- HELDER, Herberto (1968). *Apresentação do Rosto*. Lisboa: Ulisseia.
- HELDER, Herberto (2015b). *Photomaton & Vox*, 6.ª edição. Porto: Porto Editora.
- HELDER, Herberto (2017). «Nota inútil» [prefácio]. António José Forte, *Uma Faca nos Dentes e Outros Textos*, 13-21. Lisboa: Antígona.
- HERRERA, Hayden (1983). *Frida. A Biography of Frida Kahlo*. Nova Iorque: Harper & Row.
- HOLANDA, Francisco de (1983). *De aetatibus mundi imagines. Livro das Idades*, edição fac-similada com estudo de Jorge Segurado. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes. <http://purl.pt/28675>.
- HOLANDA, Francisco de (1984). *Do Tirar polo Natural*. Lisboa: Horizonte.
- I VOLTI DELL'ARTE. AUTORITRATTI DALLA COLLEZIONE DEGLI UFFIZI* (2007). Genebra / Milão: Skira.

- IBÁÑEZ, Andrés (organização) (2016). *A través del espejo*. Girona: Atalanta.
- JOYCE, James (1960). *Retrato do Artista quando Jovem*. Lisboa: Livros do Brasil.
- JÚDICE, Nuno (1998). «A alegria da linguagem», «Uma poesia da vida». *As Máscaras do Poema*, 219-221, 222-225. Lisboa: Aríon.
- KARDEC, Allan (1910). *O Livro dos Mediuns ou Guia dos Mediuns e dos Evocadores*. Rio de Janeiro / Porto: Livraria da Federação Espírita Brasileira / Empresa Litteraria e Typographica.
- KINSLEY, David R. (1988). *Hindu Goddesses. Visions of the Divine Feminine in the Hindu Religious Tradition*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- KLOBUCKA, Anna M. (2009). *O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Angelus Novus.
- KLOOSTER, Jacqueline (2011). *Poetry as Window and Mirror. Positioning the Poet in Hellenistic Poetry*. Boston / Leiden: Brill.
- KRIEGER, Murray (1992). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore / Londres: The Johns Hopkins University Press.
- KRIEGER, Murray (2007). «Imagem e palavra, espaço e tempo: a exaltação – e a exasperação – da *ekphrasis* enquanto assunto». Kelly Basílio (organização), *Concerto das Artes*, 133-163. Porto: Campo das Letras.
- KUCEROVÁ, Magdalena (2005). *Le mythe de Narcisse dans la littérature française au tournant du XIX^e et du XX^e siècles* [dissertação de mestrado]. Praga: Univerzity Karlovy. <https://is.cuni.cz>.
- LABAN, Michel (1998). *Moçambique – Encontro com Escritores*, volume II. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- LACAN, Jacques (1977). *O Sujeito, o Corpo e a Letra: Ensaios de Escrita Psicanalítica*, direção de Maria Alzira Seixo. Lisboa: Arcádia.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel (1999). «“En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”: historia de un tópico literario (I)». *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, 197-213. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- LANCASTRE, Maria José de (1992). *O Eu e o Outro. Para Uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal.

- LASCH, Christopher (1979). *The Culture of Narcissism*. New York / London: W.W. Norton & Company.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1998). *Les brouillons de soi*. Paris: Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (2005). *Signes de vie (Le pacte autobiographique, 2)*. Paris: Seuil.
- LE MOS, Fernando (1994). «Depoimento 2», «Depoimento 3». *À Sombra da Luz* [catálogo de exposição], s.p. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LE MOS, Fernando (2004). «Biografia I». *Fernando Lemos. À Sombra da Luz: À Luz da Sombra. Fotografias 1949-1952* [catálogo de exposição], 96-99. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- LINTON, Ralph, LINTON, Adelin (1952). *The Lore of Birthdays*. Nova Iorque: H. Schuman.
- LIPOVETSKY, Gilles (2000). *La Era del Vacío*. Barcelona: Anagrama.
- LOPES, Adília (2002a). «Cartas do meu moinho: Puro é o nojo». *Pública*, n.º 342, 15 de dezembro [suplemento de *Público*], 6. Lisboa.
- LOPES, Adília (2004). «Como se faz um poema?». *Relâmpago. Revista de Poesia*, n.º 14, abril, 29-30. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava.
- LOPES, Alexandra de Fátima Dias Marques Nunes (2002b). *A Poesia como Afirmação de Singularidade em Luiza Neto Jorge* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- LOPES, Óscar (1987b). *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, volume II. Lisboa: INCM.
- LOPES, Óscar (s.d.). *Cinco Personalidades Literárias. Jaime Cortesão. Aquilino Ribeiro. José Rodrigues Miguéis. José Régio. Miguel Torga*. Porto: [edição do autor distribuída por Divulgação].
- LOPES, Silvina Rodrigues (2003b). *A Inocência do Devir. Ensaio a Partir da Obra de Herberto Helder*. Lisboa: Vendaval.
- LOURENÇO, Eduardo (1982). «Almada-mito e os mitos de Almada». *Os Anos 40 na Arte Portuguesa* [catálogo de exposição]. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- LOURENÇO, Eduardo (1986). *Fernando, Rei da Nossa Baviera*. Lisboa: INCM.
- LOURENÇO, Eduardo (1988). *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote.
- LOURENÇO, Eduardo (1992). «Almada ensaísta?». Almada Negreiros, *Obras Completas de Almada Negreiros. Ensaaios*, volume V, 9-20. Lisboa: INCM.
- MACHADO, Hugo Manuel Milhanas (2015). *Ruy Belo, a Ver os Livros. Ensaaios na Trajectória de Uma Obra Poética: Tensões e Fracturas de Forma* [tese de doutoramento]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- MAFFEI, Luis (2010). «Herberto Helder, um retrato». *Todas as Musas*, ano 1, n.º 2, janeiro-julho, 66-80. São Paulo: Todas as Musas. <https://www.todasasmusas.org>.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1981). *Os Dois Crepúsculos. Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo.
- MAILLARD-CHARY, Claude (1994). *Le bestiaire des surréalistes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- MALLARMÉ, Stéphane (1959). *Correspondance I: 1862-1871*. Paris: Gallimard.
- MALLARMÉ, Stéphane (2011). *Crise de Versos*, edição bilingue (francês e português), tradução e notas de Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo. Porto: Deriva.
- MANTEIGA, Robert C. (1978). *The Poetry of Rafael Alberti: A Visual Approach*. Londres: Tamesis Books.
- MARC CHAGALL [catálogo de exposição] (1959). Paris: Musée des Arts Décoratifs.
- MARGARIDO, Alfredo (1960). «Prefácio». James Joyce, *Retrato do Artista quando Jovem*, tradução de Alfredo Margarido, 5-9. Lisboa: Livros do Brasil.
- MARGATO, Dina (2001). «O que escrevo é autobiográfico» [entrevista com Adília Lopes]. *Jornal de Notícias*, 28 de fevereiro, 36. Porto.
- MARINESCU, Alina-Daniela (2013). «Les métamorphoses textuelles du mythe de Narcisse dans le Moyen Âge français: mise en abyme, parodie et commentaire». *Carnets V*, 51-61. <http://carnets.web.ua.pt/>.
- MARINHO, José (2005). *Teixeira de Pascoais, Poeta das Origens e da Saudade e Outros Textos*. Lisboa: INCM.

- MARINHO, Maria de Fátima (1982). *Herberto Helder: A Obra e o Homem*. Lisboa: Arcádia.
- MARINHO, Maria de Fátima (1987). *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: INCM.
- MÁRIO CESARINY [catálogo de exposição] (2004). Lisboa: Assírio & Alvim.
- MÁRQUEZ, Miguel Ángel (2001). *Retórica y retrato poético*. Huelva: Universidad de Huelva.
- MARTELO, Rosa Maria (2002). «Anos 90 – Poesia». Óscar Lopes, Maria de Fátima Marinho (organização), *História da Literatura Portuguesa. As Correntes Contemporâneas*, volume 7, 487-508. Lisboa: Publicações Alfa.
- MARTELO, Rosa Maria (2004). *Em Parte Incerta – Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras.
- MARTELO, Rosa Maria (2010). *A Forma Informe. Leituras de Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARTELO, Rosa Maria (2016). *Os Nomes da Obra: Herberto Helder ou o Poema Contínuo*. Lisboa: Documenta.
- MARTINES, Enrico (edição) (1998). *Cartas entre Fernando Pessoa e os Directores da Presença*. Lisboa: INCM.
- MARTINHO, Fernando J.B. (2004). «Entrevista com Ana Hatherly» [entrevista com Ana Hatherly]. AA.VV., *Interfaces do Olhar. Uma Antologia Crítica. Uma Antologia Poética*, 129-138. Lisboa: Roma.
- MARTINHO, Fernando J.B. (2010). «Nota biográfica». Cristovam Pavia, *Poesia*, edição de Joana Morais Varela, 15-17. Lisboa: Dom Quixote.
- MARTINS, Fernando Cabral (1997). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Estampa.
- MARTINS, Fernando Cabral (1998). «Lendo *A Invenção do Dia Claro*». *Colóquio/Letras*, n.º 149-150, 79-86. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARTINS, Fernando Cabral (2001). «Prefácio». Luiza Neto Jorge, *Poesia*, 2.^a edição, 7-15. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MATHIAS, Marcello Duarte (2001). *A Memória dos Outros. Ensaios e Crónicas*. Lisboa: Gótica.

- MATOS, Maria Vitalina Leal de (1974). «Auto-retrato de Camões: o soneto “O dia em que eu nasci...”». *Colóquio/Letras*, n.º 19, 23-27. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MEDEIROS, Margarida (2000). *Fotografia e Narcisismo. O Auto-retrato Contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MEDEIROS, Margarida (2010). *Fotografia e Verdade. Uma História de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MEIRIM, Joana (2014). *Literatura e Posteridade. Jorge de Sena e Alexandre O'Neill* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- MEIRIM, Joana (2018). «O'Neill e o soneto». *Colóquio/Letras*, n.º 198, 18-29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MELCHIOR-BONNET, Sabine (2016). *História do Espelho*, tradução de José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro.
- MELO, Isabel Maria Pinto do Souto e (2003). *O Antifigurismo na Poesia de Ângelo de Lima* [dissertação de mestrado]. Porto: Universidade do Porto.
- MENDES, Victor (2002). «Autopsicografia». Osvaldo Manuel Silvestre, Pedro Serra (organização), *Século de Ouro – Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*. Braga / Coimbra / Lisboa: Angelus Novus / Cotovia.
- MESQUITA, Armindo Teixeira (2001). *Espiritualidade Poética de Teixeira de Pascoaes*. Guimarães: Cidade Berço.
- MILLS-COURTS, Karen (1990). *Poetry as Epitaph: Representation and Poetic Language*. Baton Rouge / Londres: Louisiana State University Press.
- MIRANDA, Wander Melo (1992). *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo / Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo / Editora UFMG.
- MOISÉS, Massaud (2015). *Fernando Pessoa: O Espelho e a Esfinge*, 3.^a edição. São Paulo: Cultrix.
- MOITA, António Luís, OSÓRIO, António, BUGALHO, João Filipe, BENTO, José, TAMEN, Pedro (1982). «Introdução». Cristovam Pavia, *Poesia*, 7-10. Lisboa: Moraes.

- MOLDER, Jorge (1994). «[Sem título]». *À Sombra da Luz* [catálogo de exposição], s.p. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MONTAIGNE, Michel de (1998). *Ensaaios – Antologia*, tradução de Rui Bertrand Romão. Lisboa: Relógio D'Água.
- MONTALVOR, Luís de (2015). «*Para o Túmulo de Fernando Pessoa*» e *Outras Prosas*. Lisboa: Ática.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1954). *Fernando Pessoa. O Insincero Verídico*. Lisboa: Inquérito.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (1958). *Estudos sobre a Poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir.
- MONTEIRO, Adolfo Casais (2006). «Introdução». Fernando Pessoa, *Poesia de Fernando Pessoa*, 7-26. Lisboa: Presença.
- MONTEIRO, Fátima (2003). *O País dos Outros. A Poesia de Rui Knopfli*. Lisboa: INCM.
- MORÃO, Paula (1991). *O Só de António Nobre – Uma Leitura do Nome*. Lisboa: Caminho.
- MORÃO, Paula (organização) (2003). *ACT8 – Autobiografia. Auto-representação*. Lisboa: Colibri.
- MORÃO, Paula (2011). *O Secreto e o Real: Ensaaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação.
- MORÃO, Paula, CARMO, Carina Infante do (organização) (2008). *ACT16 – Escrever a Vida: Verdade e Ficção*. Lisboa: Campo das Letras.
- MORRIS, Frances (1998). «Art now: Sophie Calle. The Birthday Ceremony» [texto de apresentação de exposição no museu Tate Britain]. <https://www.tate.org.uk>.
- MOSES, William Stainton (1929). *Ensaios Espiritualistas*. Rio de Janeiro / Porto: Livraria da Federação / Tipografia Leitão.
- MOURA, Vasco Graça (2005). «Observações sobre o soneto *O dia em que eu nasci moura e pereça*». *Lusitana Praia. Ensaaios e Anotações*, 134-146. Porto: Asa.
- MOURA, Vasco Graça (2014). *Retratos de Camões*. Lisboa: Guerra e Paz.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1960). *Vinte Poetas Contemporâneos*. Lisboa: Ática.

- MOURÃO-FERREIRA, David (1969). «Natália Correia». *Tópicos de Crítica e de História Literária*, 278-281. Lisboa: União Gráfica.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1978). «Poética e poesia no *Diário* de Miguel Torga». *Colóquio/Letras*, n.º 43, 7-19. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1981). «Ícaro e Dédalo: Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa». *Hospital das Letras*, 131-138. Lisboa: INCM.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1990). «O voo de Ícaro a partir de Cesário». *Colóquio/Letras*, n.º 117/118, 204-212. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NANCY, Jean-Luc (2014). *L'Autre Portrait*. Paris: Galilée.
- NEGREIROS, José de Almada (1988). *Obras Completas. Vol. III. Artigos no Diário de Lisboa*. Lisboa: INCM.
- NEGREIROS, José de Almada (1992). *Obras Completas. Vol. V. Ensaaios*. Lisboa: INCM.
- NEGREIROS, José de Almada (1993). *Obras Completas. Vol. VI. Textos de Intervenção*. Lisboa: INCM.
- NEVES, Eduarda (2016). *O Auto-retrato – Fotografia e Subjectivação*. Lisboa: Palimpsesto.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010). *Assim Falava Zarathustra*. Lisboa: Guimarães / BABEL.
- NOA, Francisco Pedro dos Santos (1995). *Itinerário Poético de Rui Knopfli* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- NOA, Francisco Pedro dos Santos (1998). *A Escrita Infinita (Ensaaios sobre Literatura Moçambicana)*. Maputo: Livraria Universitária – UEM.
- O ROSTO DA MÁSCARA. AUTO-REPRESENTAÇÃO NA ARTE PORTUGUESA* [catálogo de exposição] (1994). Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- OLIVEIRA, Carlos de (2004). *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- OLIVEIRA, Maria Antónia (2007). *Alexandre O'Neill. Uma Biografia Literária*. Lisboa: Dom Quixote.
- PACHECO, Fernando Assis (1982). «Alexandre O'Neill: “Sempre ‘sofri’ Portugal”» [entrevista com Alexandre O'Neill]. *JL – Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 36, 6-19 de julho, 10-11. Lisboa.

- PACHECO, Fernando Assis (2001). *Retratos Falados*. Porto: Asa.
- PACHECO, Maria Emília Vaz (2018). *O Auto-retrato na Pintura Portuguesa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- PARRADO, Luís Filipe (1996). *Por Uma Voz Própria. A Questão Intertextual em Terra de Harmonia de Carlos de Oliveira* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- PASCOAES, Teixeira de (2001). *Livro de Memórias*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PASCOAES, Teixeira de (2007). *Arte de Ser Português*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- PAZ, Octavio (1992). *Fernando Pessoa. O Desconhecido de Si Mesmo*, tradução de Luís Alves da Costa. Lisboa: Vega.
- PENA, Abel N. (organização) (2017). *Eco e Narciso, Leituras de Um Mito*. Lisboa: Cotovia.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (1990). «Rei-Lua, destino dúbio: legados finiseculares e eversão modernista na lírica de Mário de Sá-Carneiro». *Colóquio/Letras*, n.º 117/118, 169-192. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- PEREIRA, Mariana (2018). «Lemos. Um retrato de quem fixou um adeus português». *Diário de Notícias*, 15 de fevereiro. <https://www.dn.pt>.
- PEREIRA, Ricardo Araújo (2009). «Boca do Inferno: Uma reflexão acerca de lixo» [crónica]. *Visão*, 26 de março. <http://visao.sapo.pt>.
- PERLOFF, Marjorie (1998). «Collage and poetry». <http://marjorieperloff.com/essays/collage-poetry/>.
- PESSOA, Fernando (1966). *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. Lisboa: Ática.
- PESSOA, Fernando (1980). *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática.
- PHILLIPS, Allen W. (1989). «Poetas del Día»: «El Liberal» (1908-1909). Barcelona: Anthropos.
- PIMPÃO, Álvaro J. da Costa (2005). «Introdução». Luís de Camões, *Rimas*, edição de Álvaro J. da Costa Pimpão, XIX-LXXIX. Coimbra: Almedina.
- PINA, Manuel António (2005). «Posfácio». Fernando Assis Pacheco, *Memórias de Um Craque*, 101-105. Lisboa: Assírio & Alvim.

- PINHARANDA, João Lima (1994). «Fernando Lemos». *O Rosto da Máscara. Auto-representação na Arte Portuguesa* [catálogo de exposição], 180-183. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- PIZARRO, Jerónimo, FERRARI, Patricio, CARDIELLO, Antonio (2010). *A Biblioteca Particular de Fernando Pessoa*. Lisboa: Dom Quixote.
- PLATÃO (2001). *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PLÍNIO, O VELHO (1778). *Histoire naturelle de Pline*, tomo 11, livro XXXV, 159-367. Paris: Veuve Desaint.
- POMMIER, Édouard (1998). *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris: Gallimard.
- POMMIER, Édouard (2007). «Introdução – Retratar». Kelly Basílio (coordenação), *Concerto das Artes*, 165-185. Porto: Campo das Letras.
- PRESENÇA. EDIÇÃO FACSIMILADA COMPACTA, 3 tomos (1993). Lisboa: Contexto.
- PRETE, Antonio (2016). *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*. Turim: Bollati Boringhieri.
- PROUST, Marcel (2003a). *Em Busca do Tempo Perdido. Volume I. Do Lado de Swann*, tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água.
- PROUST, Marcel (2003b). *Em Busca do Tempo Perdido. Volume III. O Lado de Guermantes*, tradução de Pedro Tamen. Lisboa: Relógio D'Água.
- QUENTAL, Antero de (2009). *Cartas*, 3 volumes, edição de Ana Maria Almeida Martins. Lisboa: INCM.
- QUINTILIANO, PLÍNIO, O JOVEM (1865). *Œuvres complètes*, edição de M. Nisard. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie.
- RAMAZANI, Jahan (2001). *The Hybrid Muse: Postcolonial Poetry in English*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RAMAZANI, Jahan (2009). *A Transnational Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- RAMOS, Graciliano (1982). *Cartas*. Rio de Janeiro: Record.

- REBELO, Luís de Sousa (2003). «A memória consentida de Rui Knopfli» [prefácio]. Rui Knopfli, *Obra Poética*, 7-25. Lisboa: INCM.
- RÉGIO, José (1941). *Pequena História da Moderna Poesia Portuguesa*. Lisboa: Inquérito.
- RIBEIRO, Anabela Mota (2009). «Manuel António Pina. Entrevista: Toda a verdade sobre os gatos, o cão, o Pooh e o Pina» [entrevista com Manuel António Pina]. *Pública*, 26 de abril [suplemento de *Público*]. <https://www.publico.pt>.
- RIBEIRO, Anabela Mota (2011a). «Pedro Mexia, transitivo e confessável» [entrevista com Pedro Mexia]. *Público*, 29 de abril. <https://www.publico.pt>.
- RIBEIRO, Anabela Mota (2011b). «Ana Luísa Amaral não sabe ser cautelosa» [entrevista com Ana Luísa Amaral]. *Público*, 11 de dezembro. <https://www.publico.pt>.
- RIBEIRO, Eunice (2008). «Poéticas do retrato – o desgaste das imagens». *Diacrítica*, n.º 22/3, 265-322. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho. <http://diacritica.ilch.uminho.pt>.
- RIBEIRO, Eunice (2015). «O autorretrato em literatura: Ilustração e ruína». *Limite*, n.º 9, 321-335. Cáceres: Universidad de Extremadura. <http://www.revistalimite.es>.
- RICOEUR, Paul, DETIENNE, Marcel, VIDAL-NAQUET, Pierre, CHÂTELET, François, FESTUGIÈRE, André J. (1988). *Grécia e Mito*. Lisboa: Gradiva.
- RIMBAUD, Arthur (1997). *Les lettres manuscrites de Rimbaud*. Paris: Textuel.
- ROBERT, Paul (1976). *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*. Paris: SNL.
- ROCHA, Clara (1992). *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- ROCHA, Clara (1995). «Prefácio». Alexandre O'Neill, *Poesias Completas 1951/1986*, 3.ª edição, 9-28. Lisboa: INCM.
- ROCHA, Clara (1997). «“A paz possível é não ter nenhuma”». Francisco Cota Fagundes (organização), *«Sou um Homem de Granito»: Miguel Torga e o seu Compromisso*, 91-100. Lisboa: Salamandra.
- ROCHA, Clara (2003). *O Cachimbo de António Nobre e Outros Ensaios*. Lisboa: Dom Quixote.

- ROCHA, Clara (2015). *O Essencial sobre Michel de Montaigne*. Lisboa: INCM.
- ROCHA, Clara (2017). *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*, 2.^a edição revista e aumentada. Lisboa: INCM.
- ROCHA, Clara (2018). *Miguel Torga. Fotobiografia*, 2.^a edição. Lisboa: Dom Quixote.
- RODRIGUES, António (1994). «Do rosto do espelho». *O Rosto da Máscara. Auto-representação na Arte Portuguesa* [catálogo de exposição], 17-43. Lisboa: Centro Cultural de Belém.
- RODRIGUES, Dalila (1995). «A pintura no período manuelino». Paulo Pereira (direção), *História da Arte Portuguesa*, volume II, 198-277. Lisboa: Círculo de Leitores.
- ROUDINESCO, Élisabeth, PLON, Michel (2000). *Dicionário de Psicanálise*. Mem Martins: Inquérito.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2012). *Narciso ou o Namorado de Si Mesmo. Narciso ou o Peralta Namorado de Si Mesmo*. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro.
- RUBIM, Gustavo (1998a). *A Inscrição Espectral. Poética do Vestígio em Camilo Pessanha* [tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- RUBIM, Gustavo (1998b). «Palcos de palavras. A cena da escrita na poesia de Almada Negreiros». *Colóquio/Letras*, n.º 149-150, 49-58. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RUBIM, Gustavo (2003). *Arte de Sublinhar. Ensaios*. Coimbra: Angelus Novus.
- RUBIM, Gustavo (2004). «Posfácio». Fernando Assis Pacheco, *Variações em Sousa*, 57-61. Coimbra / Lisboa: Angelus Novus / Cotovia.
- RUBIM, Gustavo (2009). «[Recensão crítica a *A Faca não Corta o Fogo. Símula & Inédita*, de Herberto Helder]». *Colóquio/Letras*, n.º 172, 215-217. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- RUBIM, Gustavo (2012). «A infância triunfal». *Ler: Livros & Leitores*, n.º 110, fevereiro, 40, 86. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SÁ-CARNEIRO, Mário (2001). *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, edição de Maria Manuela Parreira da Silva. Lisboa: Assírio & Alvim.

SALVADOR, Marisa João Lopes (2002). *Poesia e Ficção: António José Forte, Ernesto Sampaio e Manuel de Castro* [dissertação de mestrado]. Lisboa: Universidade de Lisboa.

SAMUEL, Paulo (2004). *Teixeira de Pascoaes na Revista A Águia*. Porto: Caixotim.

SÁNCHEZ, Pablo Martín (2012). *The Art of Combining Fragments: Hypertextual Practices in Oulipian Literature (Raymond Queneau, Georges Perec, Italo Calvino, Jacques Roubaud)*. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01137503/document>.

SANTOS, Hugo Pinto (2015). «Poetisa e infantil no bom sentido» [entrevista com Adília Lopes]. *Público*, 20 de fevereiro. <https://www.publico.pt>.

SANTOS, Nuno Costa (2012). *Trabalhos e Paixões de Fernando Assis Pacheco*. Lisboa: Tinta-da-china.

SARAIVA, Arnaldo (2015). «Introdução». Luís de Montalvor, «*Para o Túmulo de Fernando Pessoa*» e *Outras Prosas*, 7-23. Lisboa: Ática.

SASAKI, Leonardo de Barros (2012). *Decifrar os Sinais da Intimidade: Leituras de Al Berto* [dissertação de mestrado]. São Paulo: Universidade de São Paulo.

SCHMITT, Jean-Claude (2007). «L'invention de l'anniversaire». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2007/4, 793-835. Paris.

SEABRA, José Augusto (1960). *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva.

SEABRA, José Augusto (1996). *O Coração do Texto. Le cœur du texte*. Lisboa: Cosmos.

SENA, Jorge de (1961). «“O Poeta é um fingidor” (Nietzsche, Pessoa e outras coisas mais)». «*O Poeta é um Fingidor*», 21-60. Lisboa: Ática.

SENA, Jorge de (1962). «Prefácio», «Notas aos artigos incluídos neste volume», «Notas aos escritos não incluídos neste volume». Fernando Pessoa, *Páginas de Doutrina Estética*, 2.^a edição, 7-16, 221-275, 277-281. Lisboa: Inquérito.

SENA, Jorge de (1988). «Alguns poetas de 1958». *Estudos de Literatura Portuguesa – II*, 197-204. Lisboa: Edições 70.

SENA-LINO, Pedro (2017). «Do Barroco como função em *Anagramático* de Ana Hatherly». *Plural Pluriel. Les mains intelligentes de Ana Hatherly*, n.º 16. Nanterre: Université Paris Nanterre. <https://www.pluralpluriel.org>.

- SERÉN, Maria do Carmo (2002). *Fernando Lemos: A Fotografia Surrealista*, tradução de Maria Luísa Santos Costa. Porto: Mimesis.
- SERRA, Pedro (2003). *Um Nome para Isto*. Coimbra: Angelus Novus.
- SERRÃO, Joel (1945). «Simples introdução». Fernando Pessoa, *Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, 7-17. Lisboa: Confluência.
- SERRÃO, Vítor (1995). «A pintura maneirista em Portugal: das brandas “maneiras” ao reforço da propaganda». Paulo Pereira (direção), *História da Arte Portuguesa*, volume II, 427-509. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SFRAMELI, Maria (2007). «“Consacrati all’eternità dalle loro stesse mani”. La collezione di autoritratti di Leopoldo de’ Medici». *I volti dell’arte. Autoritratti dalla collezione degli Uffizi*, 27-38. Genebra / Milão: Skira.
- SILVA, Celina (1994). *Almada Negreiros: A Busca de Uma Poética da Ingenuidade ou a (Re)Invenção da Utopia*. Porto: Fundação Eng. António de Almeida.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (1999). «As lenga-lengas da Menina Adília» [posfácio]. Adília Lopes, *Floribela Espanca Espanca*, 37-77. Lisboa: Black Sun.
- SIMÕES, João Gaspar (1973). *Heteropsicografia de Fernando Pessoa*. Porto: Inova.
- SIMÕES, João Gaspar (2017). *Vida e Obra de Fernando Pessoa*, 6.^a edição. Lisboa: Dom Quixote.
- STIKER-MÉTRAL, Charles-Olivier (2013). «Pratiques littéraires, pratiques sociales, pratiques de soi: les autoportraits mondains dans les recueils de 1659». Elisabeth Gaucher-Remond, Jean Garapon (direção), *L’autoportrait dans la littérature française du Moyen Âge au XVII^e siècle*, 185-199. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- TABUCCHI, António (1986). «O’Neill: riso, dor, bichos e sonho» [prefácio]. Alexandre O’Neill, *Tomai lá do O’Neill!*, 9-17. Lisboa: Círculo de Leitores.
- TAYLOR, Charles (1989). *Sources of the Self*. Harvard: Harvard University Press.
- TCHEN, Adelaide Ginga (2001). *A Aventura Surrealista. O Movimento em Portugal do Casulo à Transfiguração*. Lisboa: Colibri.
- THOMAS, Dylan (1961). *Retrato do Artista quando Jovem Cão*, tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Livros do Brasil.
- TORGA, Miguel (1999a). *Diário Vols. I a VIII*. Lisboa: Dom Quixote.

- TORGA, Miguel (1999b). *Diário. Vols. IX-XVI*. Lisboa: Dom Quixote.
- TPEPP – *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993), edição de Alex Preminger, T.V.F. Brogan. Princeton / New Jersey: Princeton University Press.
- UNAMUNO, Miguel de (2009). «*As Sombras, de Teixeira de Pascoaes*». *Por Terras de Portugal e de Espanha*, 19-26. Lisboa: Vega.
- VALÉRY, Paul (1941). *Tel quel*. Paris: Gallimard.
- VASARI, Giorgio (1568). *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*. Florença: Giunti.
- VELHO, A.A. Martins (1915). *O Espiritismo Contemporâneo: Considerado como Ciência Positiva e Experimental: Sua Demonstração Rigorosa, Teoria e Prática*. Lisboa: Livraria Clássica Editora. <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt>.
- VELOSO, Aida Maria Lima Medeiros Marques (1985). «O mito de Narciso na poesia portuguesa contemporânea». *Hvmanitas*, n.º 27-28 [separata]. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- VIÇOSO, Vítor (2004). «O saudosismo de Teixeira de Pascoaes e a identidade cultural portuguesa». Paula Morão, Maria das Graças Moreira de Sá (organização), *Encontro com Teixeira de Pascoaes. No Cinquentenário da Sua Morte*, 93-103. Lisboa: Colibri.
- WEST, Shearer (2004). *Portraiture*. Oxford: Oxford University Press.
- WITT, Ronald G. (2003). *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*. Boston / Leiden: Brill.
- WITTMANN, Jean-Michel (2002). «Gide poète: de l'allusion à l'auto-citation». Jacques Lajarrige, Christian Moncelet (organização), *L'allusion en poésie*, 139-150. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal.
- WOLL, Dieter (1968). *Realidade e Idealidade na Lírica de Sá-Carneiro*. Lisboa: Delfos.

III. DICIONÁRIOS

- BLUTEAU, Rafael, SILVA, António de Morais (1789). *Diccionario da Lingua Portuguesa*, 2 volumes. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira.

BRANDÃO, Junito (1997). *Dicionário Mítico-Etimológico*, volume II J-Z. Petrópolis: Vozes.

DELI – DIZIONARIO ETIMOLOGICO DELLA LINGUA ITALIANA (2008). Bolonha: Zanichelli.

DELP – DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 5 volumes (1977). Lisboa: Horizonte.

DLE – DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2001). Madrid: Real Academia Española / Espasa.

DLPCACL – DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA DA ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2 volumes (2001). Lisboa: Verbo.

GDHLP – GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 6 volumes (2015). Lisboa: Círculo de Leitores.

LO ZINGARELLI 2012. VOCABOLARIO DELLA LINGUA ITALIANA (2012). Bolonha: Zanichelli.

NDEH – NOUVEAU DICTIONNAIRE ÉTYMOLOGIQUE ET HISTORIQUE (1964). Paris: Larousse.

OALDCE – OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH (2000). Oxford: Oxford University Press.

OALDCE – OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH (2005). Oxford: Oxford University Press.

REY, Alain (direção) (2001). *Le grand Robert de la langue française*, 6 volumes, 12.^a edição de Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.

RHUD – RANDOM HOUSE UNABRIDGED DICTIONARY (1993). Nova Iorque: Random House.

SILVA, António de Moraes (1949). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 12 volumes, 10.^a edição. Lisboa: Confluência.

TRECCANI.IT – VOCABOLARIO TRECCANI. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
<http://www.treccani.it>.